

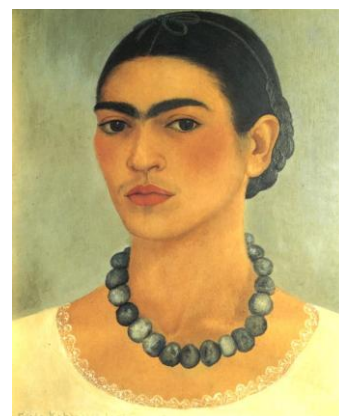


**Universidade de Aveiro**  
**Ano 2013**

Departamento de Línguas e Culturas

**Maria Idalinda Pinho  
de Oliveira**

**Percursos Dialógicos nas Narrativas de Paula  
Rego e Frida Kahlo**











**Maria Idalinda Pinho  
de Oliveira**

**Percursos Dialógicos nas Narrativas de Paula  
Rego e Frida Kahlo**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica da Doutora Maria Aline Salgueiro Seabra Ferreira, Professora Associada do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.



Dedico este trabalho à memória dos meus pais que, tendo os pés firmes na terra, me deram asas para voar.





## **o júri**

presidente

**Prof. Doutor Anthony David Barker**

Professor Associado da Universidade de Aveiro

**Prof. Doutora Maria Isabel de Castro Moreira Azevedo**

Professora Auxiliar da Escola Universitária das Artes de Coimbra (arguente)

**Prof. Doutora Maria Aline Salgueiro Seabra Ferreira**

Professora Associada da Universidade de Aveiro (orientadora)



## **agradecimentos**

Agradeço à minha orientadora, Professora Doutora Maria Aline Salgueiro Seabra Ferreira, pelo cuidado, rigor, encorajamento e disponibilidade desde o primeiro momento.

À minha amiga Sara Wotherspoon, pela leitura cuidada do trabalho e sugestões.

Às minhas irmãs Romi e Manela, pela bibliografia cedida, a leitura crítica do trabalho, a paciência e o apoio incondicional.

À minha família e a todos os meus amigos, pelo incentivo.

Muito obrigada.



## palavras-chave

**Literatura; Artes Visuais; percursos dialógicos; narrativas; universo feminino; grotesco; raízes culturais; imaginário infantil; autorretratos.**

## resumo

O presente trabalho tem como objetivo analisar as ligações entre a Literatura e as Artes Visuais, através da obra das pintoras Paula Rego e Frida Kahlo, cruzando os seus percursos dialógicos narrativos e procurando entender qual o seu contributo para a compreensão do universo feminino. Estas duas artistas conquistaram o reconhecimento internacional da sua obra, distanciando-se dos cânones de beleza convencionais, usando muitas vezes o grotesco como forma de expressão.

Paula Rego não hesita em denunciar situações sociais prementes como o aborto, a violência doméstica, o tráfico humano, maus tratos a crianças ou a excisão feminina, retratando-os de forma incisiva, mordaz ou sarcástica, recorrendo ao grotesco, explorando múltiplos pontos de vista em cada temática e conquistando a atenção dos observadores, convidando-os à reflexão. Na sua obra, as relações entre as crianças e os adultos são muitas vezes ambíguas, com narrativas complexas, exigindo uma observação atenta e sujeitas a múltiplas interpretações. Vivendo desde a sua juventude em Londres, onde tem desenvolvido toda a sua obra, é em Portugal que a artista encontra motivações e fontes de inspiração, revisitando de forma continuada as suas raízes culturais e o seu imaginário infantil.

Frida Kahlo toma-se a si mesma como temática da sua obra e objeto da sua expressão artística, já que teve longos períodos de imobilidade na cama, devido a um acidente. Não sendo autoindulgente nos seus autorretratos, representa-se de maneira provocadora e mesmo cruel, realçando no rosto os traços que lhe dão uma aparência andrógina, como as sobrancelhas juntas na testa e um buço acentuado e um olhar penetrante e perscrutador, fixado nos observadores. Os múltiplos autorretratos são o reflexo da sua vida, narrando os acontecimentos de uma forma simbólica: em corpo inteiro são representados os acontecimentos importantes, enquanto em meio corpo são espelhados os seus sentimentos e estados de alma permanentes. Pintar-se uma e outra vez permite à artista conhecer-se na sua plenitude, identificando-se e acentuando a sua ascendência indígena, *la raza*, cujas raízes culturais pré-colombianas valoriza e realça.



**keywords**

**Literature; Visual Arts; dialogical pathways; feminine universe; grotesque; cultural roots; childhood imagination; self-portraits.**

**abstract**

This study aims to analyze the links between Literature and the Visual Arts through the work of the painters Paula Rego and Frida Kahlo, by crossing their narrative dialogical pathways and trying to understand the extent of their contribution to the comprehension of the feminine universe. These two artists have gained international recognition of their work, steering away from the conventional standards of beauty, often using the grotesque as a form of expression.

Paula Rego does not hesitate to denounce serious social issues such as abortion, domestic violence, human trafficking, child abuse or female circumcision, depicting them in an incisive, sharp or sarcastic way, resorting to the grotesque, exploring multiple perspectives in each theme and gaining the attention of the observers, by inviting them to reflect upon what they see. In her work, the relationships between children and adults are often ambiguous, with complex narratives, requiring a careful observation and subject to multiple interpretations. London is the place where she has lived since her youth and developed all her work; however, it is in Portugal that the artist finds motivations and sources of inspiration, continuously revisiting her cultural roots and her childhood imagination.

Frida Kahlo takes herself as the theme of her work and the object of her artistic expression, while bedridden, due to an accident. Not being self-indulgent in her self-portraits, she represents herself in a provocative and even cruel manner, highlighting those facial features that give her an androgynous appearance, such as the eyebrows on the forehead and a hairy upper lip as well as a penetrating and inquiring gaze set on the observers. The multiple self-portraits are a mirror of her life, narrating the events in a symbolic way: in full-body portraits are represented the important events, while in half-body ones are mirrored her feelings and permanent states of mind. Painting herself over and over again allows the artist to meet herself in her plenitude, identifying herself and accentuating her indigenous ancestry, *la raza*, whose pre-Columbian cultural roots she values and highlights.





<b>Índice</b>	<b>1</b>
<b>Introdução</b>	<b>3</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	<b>7</b>
<b>Contexto familiar e socio-político</b>	<b>7</b>
1. Paula Rego: O tempo e o espaço	7
1.1. Vivências em Portugal e o seu impacto na obra da artista	7
1.2. Vivências em Londres, Slade School e Victor Willing	10
1.3. A Casa das Histórias	14
2. Frida Kahlo: O tempo e o espaço	16
2.1. Background familiar	17
2.2. A poliomielite	18
2.3. A “Prepa”	19
2.4. O acidente de autocarro	20
<b>CAPÍTULO II</b>	<b>25</b>
<b>A literatura e as raízes culturais</b>	<b>25</b>
1. Paula Rego	25
1.1. Raízes culturais e tradição oral	25
1.2. Literatura para a infância adaptada ao cinema: <i>Branca de Neve</i>	29
1.3. Literatura inglesa	31
1.3.1. <i>Nursery Rhymes</i>	31
1.3.2. <i>Peter Pan</i>	34
1.3.3. <i>Pendle Witches</i>	36
1.3.4. <i>Jane Eyre, Wide Sargasso Sea</i>	37
1.4. Literatura portuguesa	44
1.4.1. <i>O Crime do Padre Amaro</i>	44
2. Frida Kahlo	51
2.1. Raízes culturais e ancestralidade	51
2.2. Autorretratos	54
2.3. Naturezas mortas	56
2.4. Escritos de Frida Kahlo	59
<b>CAPÍTULO III</b>	<b>61</b>
1. O belo, o feio e o grotesco em Paula Rego e Frida Kahlo	61
<b>CAPÍTULO IV</b>	<b>73</b>
1. Aspetos sociopolíticos e religiosos em Paula Rego e Frida Kahlo	73
1.1. Aborto e maternidade	73
1.2. Violência e traição	81
1.3. Vertente política	84
1.4. O lado feminino, envelhecimento e morte	88
1.5. A religiosidade	93
<b>Conclusões</b>	<b>105</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>107</b>
<b>Webgrafia</b>	<b>109</b>
<b>Anexo I – Lista de figuras</b>	<b>114</b>



## Introdução

Este trabalho insere-se no Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas – Estudos Ingleses, tendo resultado do meu interesse em pesquisar eventuais ligações entre a Literatura e as Artes Visuais, e incidindo em “Percursos Dialógicos nas Narrativas de Paula Rego e Frida Kahlo”.

Paula Rego e Frida Kahlo são duas pintoras de épocas diferentes, com estilos de vida e envolvimento diferentes, que conquistaram um enorme reconhecimento internacional, num mundo que continua a ser dominado por artistas masculinos. Mas muito mais do que duas pintoras famosas, que suscitam o interesse e a curiosidade do público alargado, são duas mulheres fortes e lutadoras e inconformadas, não convencionais, que revelam uma visão e uma interpretação do mundo muito além do óbvio e do aparente.

As suas obras transmitem uma mensagem de independência e de força sem, no entanto, deixarem de se envolver em causas sociais e políticas, que abraçam também como suas. Duas artistas com uma projeção reveladora da sua atitude perante a vida, das suas emoções, convicções, causas e objetivos, que perseguem, com vista a expressar o sentir das mulheres sobre si próprias, sobre os homens e sobre a sociedade em que estão inseridas.

Ambas as artistas fogem ao cânone de beleza estereotipada, usando o feio e o grotesco como formas naturais de expressão. Em Rego, as figuras são robustas e atarracadas, com rostos vincados, por vezes com esgares, em vez de elegantes e esbeltas, bem distantes do ideal de beleza estandardizado, enquanto em Kahlo, cuja temática incide sobretudo nos seus autorretratos, as sobrancelhas espessas e prolongando-se até ao nariz e um buço exageradamente visível, dão ao seu rosto uma aparência andrógina, a que se acrescenta um olhar penetrante, até inquiridor ou reprovador, que quase intimida pela força que emana.

Paula Rego, que tem desenvolvido quase toda a sua obra em Londres, trata na sua pintura temas tão polémicos como o aborto, entrando na controvérsia gerada em Portugal, não com palavras, mas principalmente com imagens. Tem também um compromisso com temas incómodos como o abuso, negligência e abandono de crianças, assim como as relações ambíguas na família, como na série *As Meninas*, ou quando faz uma interpretação muito própria da *Virgem Maria* na série para a Capela do Palácio de Belém, por encomenda de Jorge Sampaio, apesar de nem o presidente ser “a religious man himself”, nem a artista ter tido “a religious education.” Na verdade, “[...] Rego, who uses Christian iconography abundantly throughout her work, often in an unorthodox, satirical vein”, (Ferreira, 2007, p. 166-167) satiriza violentamente a igreja católica expondo e ridicularizando as fraquezas dos seus mensageiros na série *d’O Crime do Padre Amaro*.

A forma como aborda e representa os problemas, demonstrando uma enorme compreensão para com as mulheres, e os universos femininos, expressando o seu compromisso e sensibilidade em relação aos diversos temas tratados, suscita empatia e admiração não só pela artista, mas também pela mulher. Rego aborda igualmente questões como a violência, a negligência e o abandono infantil. Também as suas ilustrações do livro *Jane Eyre*, continuam a evidenciar uma

interpretação própria e contemporânea da obra de Charlotte Brontë, o que vai ainda aumentando o desafio de aprofundar um estudo mais estruturado e sistematizado desta artista e do seu mundo, das suas memórias, da sua imaginação e fantasia.

O mundo de Frida Kahlo é, aparentemente, centrado em si mesma, dado que se autorretratou numerosas vezes; no entanto, não é autoindulgente, não é amável consigo própria. No seu trabalho, ela dissecou e representa os seus sentimentos, de uma forma muito crua, cruel até. A sua imagem é, porém, apelativa e não passa despercebida, mesmo a alguém pouco conhecedor da sua biografia ou obra, uma vez que a narração visual que faz dos acontecimentos testemunha os seus estados de alma. Isso favorece que seja referida apenas pelos seus traços mais extravagantes, como as sobranceiras cruzadas e o buço pronunciado, ou então pelos penteados indígenas mexicanos e entrançados de flores, ou ainda pelo facto de ter ficado imobilizada na cama inúmeras vezes ao longo da sua vida e de ter pintado grande parte dos seus autorretratos deitada.

Em 1999, por altura das comemorações do centenário do seu nascimento, foi realizado um documentário intitulado *Frida Kahlo – La Cinta Que Envuelve Una Bomba*<sup>1</sup>, segundo o título de uma pintura sua, que reconstrói a sua história de vida com registos autênticos. Em 2002 foi também produzido o filme *Frida*, sobre a sua vida e obra, interpretada por Salma Hayek e Alfred Molina como Diego Rivera, seu mentor e marido. Tanto o filme, que se tornou bastante popular e acessível em Portugal, como o documentário, que tem passado em diversos canais de televisão e se encontra atualmente disponível na internet, têm seguramente contribuído para o conhecimento coletivo da vida e obra desta artista mexicana.

O que mais impressiona, ao tomar contacto com o seu mundo, é a sua enorme força de viver, retratando e transpondo barreiras e obstáculos, para retomar de novo o seu percurso. Frida Kahlo tem todas as razões para se acomodar no estatuto de vítima, de tombar perante a sua condição de parálitica e deficiente, impossibilitada de ser mãe, imobilizada, traída; no entanto, enfrenta as batalhas de forma destemida, reclamando e reconquistando quase sempre o direito ao seu projeto de vida.

Como janelas que enquadram e revelam fraquezas e fragilidades da sociedade, até esse momento ocultas ou consideradas melindrosas e, talvez por isso, intocáveis, os seus trabalhos desafiam os observadores a entrar no universo das suas narrativas e das suas perspetivas, e a entender as suas causas e motivações.

O fascínio que estas duas artistas provocam, tornando-as inspiradoras de outras mulheres, os pontos de contacto existentes entre as suas narrativas pictóricas, por via da semelhança e da diversidade das suas temáticas, são as razões que me levam a tentar desenvolver um estudo mais aprofundado, constituindo assim a minha primeira motivação para a presente dissertação.

Pretende-se, assim, dentro das limitações de tempo e da natureza própria deste trabalho:

---

<sup>1</sup> *Frida Kahlo – La Cinta Que Envuelve Una Bomba* <http://www.youtube.com/watch?v=EaBJyFfkmPU&feature=related> (acedido 06.10.2012)

- Entender como poderão as suas obras contribuir para a compreensão do universo das mulheres;
- Desenvolver um estudo comparativo das obras das duas pintoras, destacando a sua força expressiva, a sua originalidade e objetivos;
- Compreender a importância da literatura e das suas raízes culturais nas suas obras;
- Perceber como os fatores socio-políticos e/ou a ação política que desenvolvem transparece nas suas obras.



## **CAPÍTULO I**

### **Contexto familiar e sociopolítico**

#### **1. Paula Rego: O tempo e o espaço**

Foi em pleno Estado Novo, com Salazar no poder que, no dia 26 de janeiro de 1935, nasceu em Lisboa uma menina chamada Maria Paula Quaresma Paiva Figueiroa Rego, filha única no seio de uma família de classe média próspera, culta, republicana e liberal, como refere Maria del Mar Manzano (Manzano, 2008, p. 9), uma família de vanguarda e contestatária do regime. O seu pai, José Fernandes Figueiroa Rego, engenheiro eletrónico na Companhia Marconi e mais tarde dono de uma fábrica de instrumentos de precisão, era um anglófilo, enquanto a mãe, Maria de S. José Avanti Quaresma Paiva Figueiroa Rego, recebeu uma educação luso-francesa tradicional.

##### **1.1. Vivências em Portugal e o seu impacto na obra da artista**

Quando tinha um ano de idade, o pai foi colocado no Reino Unido por motivos profissionais, acompanhado da esposa e por um período de um ano, pelo que a pequena Paula foi deixada ao cuidado partilhado dos avós paternos, numa casa abastada na vila piscatória da Ericeira, e de uma tia materna, na casa de quem ficava alternadamente. (McEwen, 2005, p. 16)

Paula não podia sentir maior tédio e frustração do que sentia em casa da tia, uma senhora idosa e desencantada com a vida, infeliz, maníaco-depressiva, que passava dias inteiros sentada numa poltrona e em silêncio, num apartamento de um andar superior, inviabilizando qualquer contacto com o exterior e confinando a menina ao isolamento. Entregue à sua tristeza, a tia era incapaz de lhe satisfazer as necessidades de atenção, carinho ou entretenimento.

Ao contrário, o convívio com os avós na casa da Ericeira era rico em carinho, mimo e atenção e fervilhava de agitação e de animação. O avô dava passeios na praia com Paula pela mão e enchia-a de brinquedos, chegando a encomendar alguns na Alemanha. Compartilhava-se o espaço doméstico com gansos, galinhas, coelhos e uma atmosfera recheada de gente atarefada com as lidas da casa. Esta atividade doméstica incluía a avó, uma mulher sempre atarefada, que fazia questão de se ocupar dos afazeres caseiros a par dos criados. E fazia as delícias da neta com os bolsos cheios de pintainhos, incentivando-a “[...] to share in the fun-and-games of the kitchen” (McEwen, 2005, p. 17), proporcionando-lhe assim as experiências mais enriquecedoras da sua infância. “In fact, Paula enjoyed a freedom with them that was denied her anywhere else in her childhood.” (Ibidem.)

Como consequência, Paula apenas desejava ficar com os avós, desenvolvendo um misto de revolta e medo cada vez que tinha de ir para a casa da tia, pois sabia que era em casa dos avós que existia uma realidade que a fazia feliz, cheia de vida e animação, de que ela própria fazia

parte. Esta realidade era bem diferente daquele ambiente de prostração, abandono e castigo, vivido em casa da tia.

Educada nos princípios rígidos de obediência e não tendo alternativa, Paula reprimia a sua vontade, guardando-a apenas para si e simulando a esperada adaptação às duas realidades, a contento dos adultos, facilitando-lhes a vida e cumprindo o estabelecido quanto à sua guarda. De acordo com as práticas sociais e educativas da política salazarista, “Deus, Pátria e Família”, a criança não tinha quaisquer direitos ou vontade própria e o adulto é que sabia. A obediência cega era tida como um requisito imprescindível na modelação da personalidade e do carácter do indivíduo, recorrendo-se frequentemente ao castigo corporal para corrigir a desobediência.

Paula era uma menina obediente e submissa, mas não resignada e não pôde evitar as marcas deixadas na sua personalidade, por ter de calar os medos que sentia e não podia exprimir. Encontrou, no entanto, uma maneira de repor a verdade, de dar resposta às angústias e frustrações, através das suas histórias, dando voz e forma às figuras das suas narrativas visuais, como a própria artista declara, na citação de McEwen:

“The greatest problem all my life has been the inability to speak my mind – to speak the truth. Adults were always right, never answer back. To answer back felt like death, like being a sudden huge void. I’ll never get over this fear, so I’ve hidden in childish guises – or female guises. Little girl, pretty girl, attractive woman. Therefore, the flight into storytelling. You paint to fight injustice.” (McEwen, 2005, p. 17)

O contexto familiar da sua infância assumiu um papel preponderante no seu desenvolvimento socio-afetivo, criativo e artístico, enriquecendo e povoando o seu universo imaginário e fantástico, com histórias inebriantes que a avó, o avô e a tia Ludgera Rego lhe contavam. A tia Ludgera, irmã do avô, não se limitava a recontar as histórias como as conhecia, passadas na íntegra de geração em geração, mas também as inventava sobre temas a pedido de Paula, encarnando personagens fascinantes que a encantavam. Esta foi a sua primeira matéria-prima e fonte de conhecimento armazenada; os livros viriam mais tarde. Como refere Manzano, citando McEwen: “[e]ra para mim uma experiência deliciosa. Era a melhor de todas, a de contarem-me histórias.” (Manzano, 2008, p. 14) E em cada verão passado na Ericeira, Paula era mimada, desenhava horas a fio, adormecia com histórias fantásticas de animais e não tinha medo do escuro.

Quando os pais regressaram de Inglaterra e mediante o diagnóstico de uma tuberculose incipiente em Paula, com quatro anos, a família mudou-se para o Estoril, por ser um lugar considerado mais saudável do que Lisboa e onde Paula viveu até aos dezasseis anos, altura em que foi estudar em Inglaterra.

Ao contrário do alvoroço e da vida na casa dos avós, em que a liberdade imperava e as relações familiares eram carinhosas, acessíveis e sem atritos, o quotidiano descontraído e o contacto com os criados era natural e incentivado, no Estoril a vida com os pais era muito mais calma e formal. A mãe de Paula era uma senhora culta, chique, seguidora da moda francesa e prima afastada da pintora Vieira da Silva, “quite a lady; I learned from her the pleasure of clothes. She had a



marvellous eye for painting.”<sup>2</sup> Portanto, a educação de Paula estava a cargo da mãe, sendo muito mais rígida e exigente, com ênfase na etiqueta e nas boas maneiras, no saber estar, no saber cuidar de si e da sua imagem. Não devia haver misturas com os criados e, como a televisão ainda não existia, Paula distraía-se a brincar com as bonecas, a ver livros e a cantarolar ajoelhada no chão, esquecendo-se de tudo à sua volta enquanto desenhava, o que lhe dava um enorme prazer, como refere a sua mãe, igualmente numa citação de McEwen: “And it was a relief for me to hear this always, because I knew – ah, Paula’s happy. She’s drawing. She’s happy.” (McEwen, 2005, p. 18)

Os momentos de isolamento passados a pintar eram encontros de Paula Rego consigo própria e com a sua arte, enriquecedores e reveladores da sua vocação e do seu talento, a arma que viria a utilizar para repor a sua verdade e exercer a sua justiça. Mas, excetuando a praia, que era um local para brincar, foi também no Estoril que sofreu os seus maiores medos – medo do mundo exterior, medo do que existia para além da casa, do jardim, das outras crianças; medo de tudo, sendo-lhe absolutamente insuportável a ideia de ser posta ao ar livre, como a própria artista confessa numa entrevista a Helena Teixeira da Silva:

“‘Tu és uma inconsciente’, gritava-lhe a mãe. ‘Ó Maria Paula’, insistia, ampliando ênfase e volume, ‘tu és uma inconsciente. Fazes as coisas e depois ficas toda aflita’. Ela, a Maria Paula, criança inquieta, com um mundo maior dentro da cabeça do que fora dela, embaraçada, sentia-se a diminuir de tamanho, qual Alice no país das maravilhas a encolher para entrar na porta enigmática do jardim mágico. ‘Tinha medo’, diz a juntar as palmas das mãos, os olhos pendurados no ar. ‘Ai, Jesus, tinha tanto medo. Medo de tudo’. E tinha oito anos.”<sup>3</sup>

Não seria justo excluir desta breve biografia, uma pessoa da sua geração embora mais nova que é muito querida a Paula Rego. A artista fingia ser sua irmã mais velha nas brincadeiras das férias de verão, ao sol, na praia. E à noite contava-lhe, ela própria, histórias fantasmagóricas e arrepiantes, demasiado assustadoras para duas meninas ouvirem antes de adormecerem – essa pessoa é a prima Manuela. A prima Manuela, que a artista afetuosamente chama “Formiga Rabiga” e a quem se refere frequentemente, é uma figura presente na sua vida e obra como é visível, por exemplo, no seu discurso da cerimónia de atribuição das insígnias de doutoramento *honoris causa* na Aula Magna da Universidade de Lisboa, em 2011, perante uma plateia de professores e alunos: “A minha prima Manuela é que é a Formiga Rabiga, mas eu gosto muito da Formiga Rabiga e do João Ratão e já os fiz várias vezes.”<sup>4</sup>

Paula Rego frequentou a St. Julian’s School em Carcavelos, de 1945 a 1951. Uma escola inglesa anglicana onde o seu talento era reconhecido, como afirma a artista em entrevista a Alexandre Melo: “Na escola de Carcavelos eu já fazia bonecos. E os professores ingleses, que tinham sido

---

<sup>2</sup> Jaggi, Maya. “Secret histories”. Entrevista. *The Guardian*. <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/jul/17/art.art> (acedido 10.08.2013)

<sup>3</sup> Silva, Helena Teixeira. “Paula no país dos maravilhas”. Entrevista. *Grande Reportagem*. <http://entre-vidas.blogspot.pt/2006/02/paula-rego.html>. (acedido 19.08.2012)

treinados em escolas de arte inglesas, foram muito encorajadores e diziam que gostavam, para eu continuar.” (Rosengarten, 2004, p. 59)

Consciente das limitações das mulheres em Portugal no Estado Novo, o pai de Paula Rego aspirava a um melhor futuro para a filha; por isso, quando a artista tinha quinze anos disse-lhe:

“Olha, tens de te ir embora daqui, que isto não é um país para mulheres; de Portugal, vai-te embora.’ E mandou-me, mandou-me embora daqui; nem para homens, quanto mais para mulheres. Não havia direitos nenhuns, as mulheres não podiam ter contas bancárias, não tinham direito a nada, os maridos mandavam nelas e batiam nelas e essas coisas todas, ou então tinha-se de jogar a canasta [...]”<sup>5</sup>

Assim, além de proporcionar o desenvolvimento dos seus conhecimentos acerca da cultura britânica, a St. Julian’s School parecia ser um passaporte para a saída de Portugal e o prosseguimento de estudos superiores no Reino Unido. Por outro lado, tinha acesso a uma formação escolar mais vasta e de ideias mais abertas do que a proporcionada nas escolas portuguesas durante o período salazarista.

## 1.2. Vivências em Londres, Slade School e Victor Willing

Frequentar a St. Julian’s abriu-lhe os horizontes, confirmou o seu talento e a artista foi estudar para Inglaterra de 1952 a 1956 numa escola moderna, a Slade School of Art em Londres, onde foi novamente reconhecida, tendo sido premiada pela qualidade dos seus trabalhos de pintura e retrato. Foi nesta altura, em 1953, que pintou o *Quadro da Prima Manuela* (Fig. 1):

“A ‘tábua’, com a figura esguia da Prima Manuela pintada a óleo acabaria por vir de Londres para Portugal em Julho de 1958, ‘encostada à janela de trás do Fiat 600, a uma velocidade máxima de 60 quilómetros à hora’. Nessa altura, Bartolomeu Cid dos Santos<sup>6</sup> ainda não conhecia a artista que, com apenas 18 anos, pintara aquela obra que o impressionou pela qualidade.”<sup>7</sup>

No mesmo artigo do DN, sobre a obra da artista, Bartolomeu Cid dos Santos elogia as qualidades da artista: “Sente-se a mão. A Paula pinta como os velhos mestres: precisa de modelo e de estudos.”

Foi também na Slade School of Art que conheceu Victor Willing, com quem casou em 1959, com quem teve três filhos – Caroline em 1956, Victoria em 1959 e Nicholas em 1961 e com quem regressou a Portugal, embora com idas e vindas a Londres, onde Paula tinha um estúdio. Rego

---

<sup>4</sup> “Paula Rego gosta do João Ratão” – Cerimónia de atribuição das insígnias de Doutoramento *honoris causa* UL. <http://www.youtube.com/watch?v=i6k9-rMnZoY> (acedido em 20.08.2012)

<sup>5</sup> Magalhães, Paulo. “É assim Paula Rego”. Entrevista. TVI (s/d) <http://www.youtube.com/watch?v=mH8OCT1-llg&feature=related> (acedido 21.08.2012)

<sup>6</sup> Em outubro de 1961 Bartolomeu Cid dos Santos tornou-se professor na Slade School of Fine Art, mas não se cruzou com Paula Rego, que tinha saído em junho.

não suportava a ideia de voltar a Portugal: "Going back was like going back to prison, to a bourgeois life I detested; I felt I was never going to escape."<sup>8</sup>

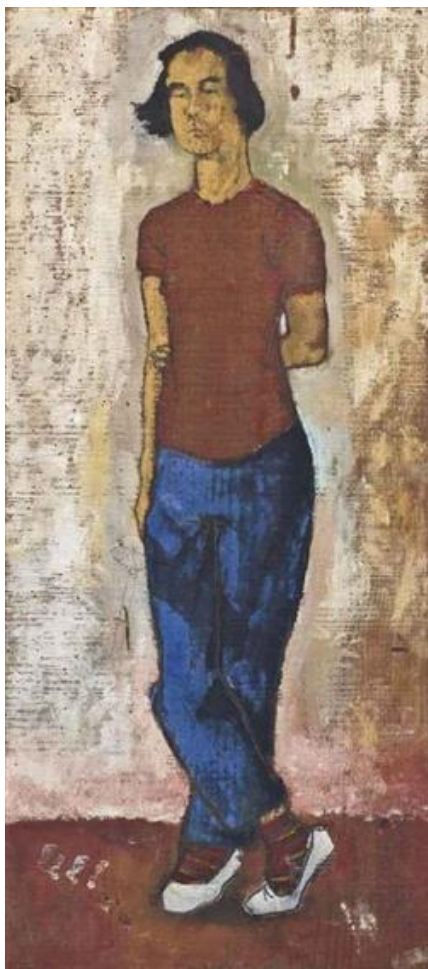


Fig. 1 – *Portrait of Cousin Manuela*, 1953

Em 1962 foi bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa, o seu trabalho obteve notoriedade e controvérsia, pela dureza e a veemência das suas imagens, utilizando a técnica das colagens, e realizou a sua primeira exposição individual em 1965-66, em Lisboa, na qual foi considerada uma artista política, como afirma Fiona Bradley:

"The work Rego made in the 1960s brought her to public notice, and in 1965-6 she had her first solo exhibition at the Galeria de Arte Moderna, Sociedade Nacional de Belas Artes in Lisbon. The show was successful, and also controversial: Rego was seen as a political artist, and as a painter of violent methods and imagery." (Bradley, 2002, p. 12)

O ano de 1966 trouxe-lhe a perda do pai, que forçou Willing a uma interrupção na pintura para assumir os negócios da família, até à ruína da fábrica no período revolucionário de 1974, apesar da simpatia dos Rego pela ala esquerda. (Bradley, 2002, p. 12) No mesmo ano foi diagnosticada esclerose múltipla a Willing, de que veio a falecer em 1988, após um período em que se afirmou como um notável pintor.

Os anos 70 foram de transformação e mudança: a artista recebeu nova bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para desenvolver um trabalho de pesquisa sobre contos infantis, participou na exposição de *Arte Portuguesa desde 1910*, a empresa familiar entrou em falência e a quinta da Ericeira foi vendida. A família instalou-se definitivamente em Londres, tendo a artista abandonado a técnica das colagens, uma vez que ansiava por voltar à pintura, mais livre e mais direta. Regressou então ao desenho, inspirando-se no seu mundo real e imaginário de memórias, fantasias e medos infantis. Mas também encontrou inspiração no quotidiano e nos dramas humanos, para recriar um universo intimista povoado por figuras antropomórficas que interpretam

<sup>7</sup> Lobo, Paula. "O quadro de Paula Rego que veio num Fiat 600". *DN Artes*. 17.09. 2006.  
[http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content\\_id=646135](http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=646135) (acedido 21.08.2012)

<sup>8</sup> Jaggi, Maya. "Secret histories". Entrevista. *The Guardian*. 17.07.2004.  
<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/jul/17/art.art> (acedido 19.08.2012)

e retratam com mestria as suas histórias.<sup>9</sup> Em 1983, Paula Rego torna-se Professora Convidada de Pintura na Slade School of Art, coincidindo com a sua fase de *Operas* (Fig. 2):

“[...] Victor Willing capta o sentimento de excitação presente no acto de desenhar de Paula Rego, e na forma como ela traduz as marcas gráficas em narrativa. [...] Nestas obras, a auto-estima é esvaziada pela caricatura; e o riso milita contra a auto-dramatização e o sentimentalismo para os quais a representação operática pode tender.” (Rosengarten, 2004, p. 28)

As *Vivian Girls* “são uma série de pinturas exuberantes e coloridas, datadas de 1984, inspiradas nas imagens perturbadoras e bizarras de *The Realms of the Unreal*. [...] longa e obsessiva narrativa, acerca de sete raparigas, [...] agentes vivos e rebeldes que ultrapassam qualquer autoridade possível.” (2004, p. 32) (Figs. 3-4)

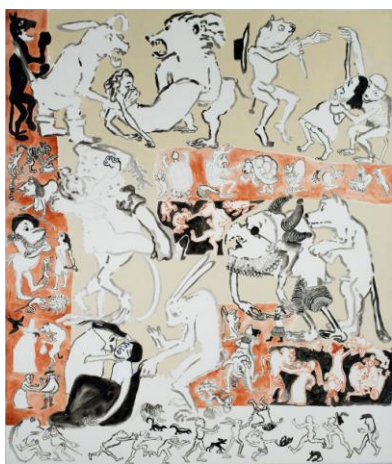


Fig. 2 – *Rigoletto*, 1983



Fig. 3 – *Vivian Girls in Tunisia*, 1984



Fig. 4 - *The Drowned Bear*, 1985

Coincidindo com a fase terminal da doença de Willing, a segunda metade da década de oitenta, marca uma nova etapa artística na obra de Paula Rego: a exuberância dos elementos vegetais e marítimos e os animais estranhos e em interação carnavalesca dão lugar a composições mais sóbrias e dramáticas, focando-se em poucos elementos, que preenchem o espaço. A série *Menina e o Cão* (Figs. 5-7) permite, à primeira vista, a leitura de uma mensagem simples e inequívoca de amor, compaixão e carinho da menina para com o seu cão, mas depois sugere outras interpretações: “As obras são sobretudo sobre a menina, com o cão funcionando como animal de estimação e adereço, capaz de assumir uma variedade de papéis desde bebé a amante.” (Rosengarten, 2004, p. 40)

O cão contracena com a menina, com um papel nitidamente menor, passivo e submisso:

<sup>9</sup> Silva, João Céu. “Custa-me pintar em Portugal”. Entrevista. 11.07.2010. DN Artes. [http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content\\_id=1615697&seccao=ArtesPI%C3%A1sticas&page=-1](http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1615697&seccao=ArtesPI%C3%A1sticas&page=-1) (acedido 20.08.2012)  
<http://sala17.wordpress.com/2010/09/20/paula-rego-1935-percursos-pelo-imaginario-infantil-e-feminino/> (acedido 20.08.2012)



“A figura feminina assume claramente a liderança na ação, enquanto o cão é subjugado e acarinhado. A menina faz de mãe, de amiga, de enfermeira e de amante, num jogo de sedução e de dominação que continua em obras posteriores. Sentimentos e papéis debatem-se num merry-go-round onde dominadores e dominados se confundem. Tecnicamente as figuras ganham volume, o espaço ganha solidez e autonomia, a perspectiva cenográfica está montada.”<sup>10</sup>

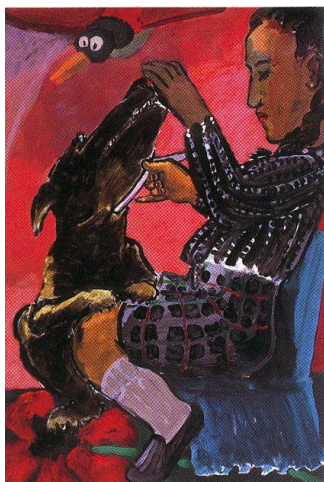


Fig. 5 – *Girl shaving a Dog*, 1986

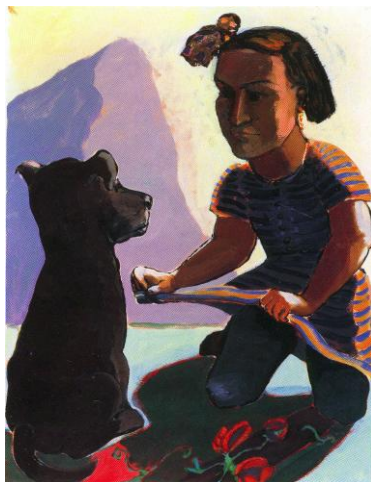


Fig. 6 – *Girl Lifting Up her Skirt to a Dog*, 1986



Fig. 7 – *Two Girls and a Dog*, 1987

A obra de Paula Rego era já internacionalmente reconhecida quando, em 1987, a artista assinou com a galeria Marlborough Fine Art Gallery, intensificando assim a sua divulgação internacional. A morte de Victor Willing ocorre em 1988 e os temas da separação e da ausência do elemento masculino, que está subentendido assim como da autonomia da mulher são retratados em obras como *O Cadete e a Irmã* (Fig. 8), *A Partida* (Fig. 9), *A Família* (Fig. 10) ou *A Dança* (Fig. 11), esta última realizada por sugestão de Willing: “Vic had said to do people dancing, so that was where the subject came from, but then it all got mixed up with his dying, and the drawings for the picture took me through a period of intense sickness and bereavement.” (Bradley, 2002, p. 42)



Fig. 8 – *The Cadet and his Sister*, 1988



Fig. 9 – *Departure*, 1988



Fig. 10 – *The Family*, 1988

<sup>10</sup> Ibidem.

Em 1990, Rego foi nomeada “the First National Gallery Associate Artist”<sup>11</sup> e ocupou um ateliê no museu, onde trabalha inspirando-se no Passado e no Presente, recriando vivências da infância e



Fig. 11 – *The Dance*, 1988

do quotidiano, enquanto adulta, concluindo a série de despedidas.<sup>12</sup> Foi diversas vezes condecorada:

“1999 Honorary Doctorate of Letters, University of St. Andrews, Scotland; Honorary Doctorate of Letters, University of East Anglia, Norwich; 2000 Honorary Doctorate of Letters, Rhode Island School of Design, USA; 2002 Honorary Doctorate of Letters, The London Institute.”<sup>13</sup>

### 1.3. A Casa das Histórias

Em 2004 recebeu a Grã Cruz da Ordem de Sant'Iago da Espada pelo então Presidente da República, Jorge Sampaio. Em 2005 o Royal Mail encomendou-lhe um conjunto de selos relativos à sua obra alusiva a Jane Eyre; foi doutorada *honoris causa* pela Universidade de Oxford e pela Universidade de Roehampton. Em 2009 foi inaugurada em Cascais a Casa das Histórias de Paula Rego<sup>14</sup>, um museu criado em conjunto com a fundação com o nome da pintora. Durante o seu tempo de existência, a Casa das Histórias possuiu um acervo significativo do seu trabalho, realizando exposições sobre a pintora e artistas que tiveram com ela alguma relação. Com a extinção das fundações, uma grande parte da sua obra exposta na Casa das Histórias regressou a Londres em 2013. Também em 2013, o presidente da Câmara de Cascais e Paula Rego assinaram, em Londres, um acordo que entrega à autarquia a gestão do museu com o nome da pintora, estando até Setembro patente a primeira exposição desde este acordo, com uma centena das suas obras, entre as quais 14 da série *Operas*, criada pela artista em 1983<sup>15</sup>. Em 2010 tornou-se “a Dame of the British Empire in the Queen’s Birthday Honours [...]”<sup>16</sup> Em 2011 recebeu o

<sup>11</sup> Marlborough Fine Art <http://www.marlboroughfineart.com/biography-Paula-Rego-30.html> (acedido 18.09.2012)

<sup>12</sup> Silva, João Céu. “Custa-me pintar em Portugal”. Entrevista. 11.07.2010. *DN Artes*.  
[http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content\\_id=1615697&seccao=ArtesPI%C3%A1sticas&page=-1](http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1615697&seccao=ArtesPI%C3%A1sticas&page=-1) (acedido 10.08.2013)  
<http://sala17.wordpress.com/2010/09/20/paula-rego-1935-percursos-pelo-imaginario-infantil-e-feminino/> (acedido 10.08.2013)

<sup>13</sup> Marlborough Fine Art <http://www.marlboroughfineart.com/biography-Paula-Rego-30.html> (acedido 18.09.2012)

<sup>14</sup> Casa das Histórias Paula Rego <http://www.casadahistoriaspaularego.com/pt/>;  
<https://www.facebook.com/casadahistoriaspaularego> (acedido 09.08.2013)

<sup>15</sup> <http://www.lux.iol.pt/nacionais/paula-rego-pede-a-camara-de-cascais-que-cuide-bem-das-suas-obras-paula-rego-exposicao-camara-de-cascais/1450886-4996.html> (acedido 12.08.2013)

<sup>16</sup> “Order of the British Empire”, medalha atribuída pela Rainha Elizabeth II, correspondente à portuguesa Grã-Cruz da Ordem de Sant'Iago da Espada. [http://en.wikipedia.org/wiki/Paula\\_Rego](http://en.wikipedia.org/wiki/Paula_Rego) (acedido 17.08.2012)

doutoramento *honoris causa* pela Universidade de Lisboa, o primeiro para a artista em Portugal e também primeiro atribuído por esta universidade a uma personalidade das artes.

Atualmente Paula Rego é uma das mais consagradas artistas do nosso tempo, bem-sucedida, profícua e reconhecida nacional e internacionalmente e, embora tenha nascido em Lisboa, é considerada uma das melhores pintoras vivas no Reino Unido, como consta na biografia da galeria onde expõe desde 1987 e que a representa, Marlborough Fine Art: “A powerful original female voice, she is now one of Europe's most sought after artists. A painter of 'stories', her characters enact a variety of roles and depict disquieting tensions below the surface.”<sup>17</sup>

Tem atravessado diversos ciclos de expressão artística, com uma produção intensa e espalhada pelo mundo, representada em exposições e coleções particulares e em conceituadas galerias, museus, fundações e outras reputadas instituições na Europa, América do Norte e América do Sul. Das inúmeras exposições individuais desde 1965, na Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa até aos nossos dias, destaca-se: “A major Retrospective exhibition of paintings, prints and drawings [...] on show at the Serralves Museum of Contemporary Art, Oporto, [www.serralves.pt](http://www.serralves.pt) from October 2004-January 2005.”<sup>18</sup>

Esta retrospectiva contou com 150 trabalhos, relatando o percurso da artista de 1966 até 2004:

“[...] em pouco mais de um mês contou com 60 mil visitas, bateu todos os recordes da instituição. Superou Francis Bacon, Andy Warhol e a exposição *In the Rough*, no Porto 2001. Foi a inauguração, a semana e o mês mais concorridos de sempre. Só a semana de abertura registou mais de 30 mil entradas, valor nunca antes experimentado por outro artista.”<sup>19</sup>

Na entrevista a Helena Teixeira da Silva, a artista mostra-se deslumbrada com todo o sucesso alcançado na exposição:

“Tem estado lá muita gente, é?’, pergunta de olhos a brilhar, com o ar doce de uma infantilidade que parece nunca ter perdido, a preparar dois cafés no seu gigantesco atelier londrino, em Rochester, próximo do folclore de Camden Town. O número grosso de visitas parece surpreendê-la. ‘Nunca pensei. Mas fico tão contente. Nunca fui tão bem tratada como no Porto. Nunca vi os meus quadros tão bem distribuídos como em Serralves. É uma maravilha. Não existe cá nenhum espaço com aquela elegância. É o sítio mais bonito onde jamais expus.’”<sup>20</sup>

Questionada sobre um possível regresso definitivo a Portugal, Paula Rego diz “Não [...] porque custa-me muito a trabalhar cá, [...] é perto demais [...] perto dos medos e perto das coisas que eu não consigo enfrentar senão mais longe” e sobre se se sente amada em Portugal, responde: “Ah,

---

<sup>17</sup> Marlborough Fine Art <http://www.marlboroughfineart.com/biography-Paula-Rego-30.html> (acedido 18.09.2012)

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Silva, Helena Teixeira. “Paula no país dos maravilhas”. Entrevista. *Grande Reportagem*. 27.11.2004. <http://entre-vidas.blogspot.pt/2006/02/paula-rego.html> (10.02.2010) (acedido 19.08.2012)

<sup>20</sup> Ibidem.



em Portugal sim, mesmo os portugueses percebem muito melhor os meus quadros do que qualquer outro, do que os ingleses. Sim, eu acho que sim.”<sup>21</sup>

## **2. Frida Kahlo: O tempo e o espaço**

A conquista espanhola do México e outras regiões do chamado Mundo Novo pôs termo a várias civilizações como os Maias e os Astecas, que se tinham desenvolvido ao longo de vinte mil anos, reduzindo a população indígena de 21 milhões em 1519 para 1 milhão em 1607. A independência de Espanha foi alcançada em 1821 e o século XIX foi marcado por instabilidade, ditaduras e a perda dos territórios do norte (Califórnia e Texas) para os Estados Unidos da América.

Durante a presidência de Porfírio Díaz, os indígenas eram vistos como um obstáculo ao progresso, tornando-se vítimas de repressão e brutalidade e vivendo na mais abjeta pobreza. O ano de 1910 viu o início da Revolução Mexicana, com Francisco Madero a incitar o povo a pegar em armas contra o Porfiriato e forças revolucionárias comandadas por figuras lendárias como Emiliano Zapata e Pancho Villa, tendo todos sido assassinados na guerra civil que durou mais de duas décadas. Em 1921 Álvaro Obregón tornou-se presidente, reduzindo o papel da Igreja Católica com políticas anticlericais, fazendo cumprir a constituição de 1917: educação laica nas escolas, proibição de ordens monásticas e do culto em público fora das igrejas, assim como o uso de hábitos pelos padres e líderes religiosos. Desta política resultou um conflito armado conhecido com Guerra Cristera. Obregón tomou ainda medidas com vista à instituição dos direitos civis das mulheres e restabeleceu as relações diplomáticas com os Estados Unidos. Em 1934 o presidente Lázaro Cárdenas, através da união das diferentes fações partidárias, conseguiu transformar o México. Nacionalizou as indústrias petrolíferas e elétricas, criou o Instituto Politécnico Nacional, iniciou a reforma agrária e a distribuição gratuita de livros escolares e estabeleceu medidas políticas que marcaram o desenvolvimento do México. (VVAA, 1994)

Foi neste enquadramento que Frida Kahlo nasceu e viveu durante a maior parte dos seus quarenta e sete anos de existência, na casa que hoje é um museu com o seu nome: a Casa Azul, Museu de Frida Kahlo.

“De facto, a sua identificação com a Revolução Mexicana (1910-1920) foi tão forte que ela sempre disse ter nascido em 1910 [...] Frida Kahlo decidira aparentemente que ela e o novo México tinham nascido ao mesmo tempo. Na verdade, porém, ela era três anos mais velha: Magdalena Carmen Frieda Kahlo Calderón nasceu no dia 6 de Julho de 1907 em Coyoacán,

---

<sup>21</sup> Magalhães, Paulo. “É assim Paula Rego”. Entrevista. TVI (s/d) <http://www.youtube.com/watch?v=mH8OCT1-llg&feature=related> (acedido 21.08.2012)



mais tarde subúrbio da Cidade do México, terceira das quatro filhas de Matilde e Guillermo Kahlo.” (Kettenmann, 2010, p. 7)<sup>22</sup>

## 2.1. Background familiar

A mãe, Matilde Calderón y González, tinha ascendência espanhola por parte da mãe, Isabel González, e índia por parte do pai, Antonio Calderón, fotógrafo de daguerreótipo profissional. Por isso, os seus avós maternos são retratados no quadro *Os Meus Avós, os Meus Pais e Eu* (Fig. 5): “[...] suspensos sobre uma montanhosa paisagem mexicana e um tipo de cacto que figura no mito da fecundação do estado de Mejiçica que se pode ver sob forma simbólica, na bandeira mexicana [...]”. (Kettenmann, 2010, p. 7)

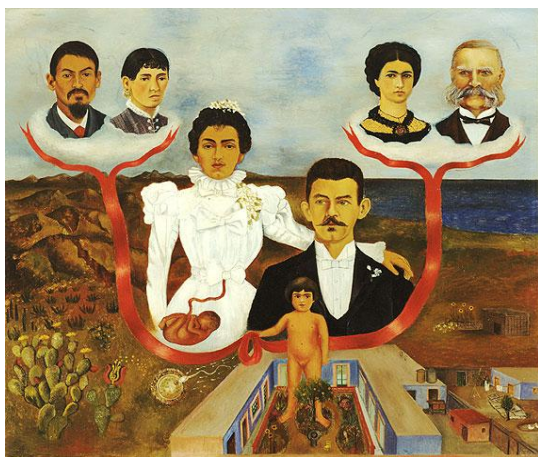


Fig. 12 – *Os Meus Avós, os Meus Pais e Eu*, 1936

Matilde era a mais velha de doze irmãos, tendo que assumir responsabilidades nas lidas da casa, aprendendo tudo o que uma jovem mexicana precisava de saber naquela época para se casar, o que não incluía um elevado nível de instrução: “Although Matilde Calderón’s letters prove otherwise, Frida once said with irony that her mother couldn’t read or write, but she certainly could count money.” (Zamora, 1990, p. 16)

Era uma mulher direita, tanto nas ideias como no porte da cabeça, com uma enorme vertente religiosa e um caráter forte, vivendo a vida com

fervor religioso e segundo um código moral herdado do seu avô materno, general espanhol. (Jamis, 1992, p. 20)

O pai, Wilhelm Kahlo, nasceu em Baden-Baden, na Alemanha, filho de Jakob Heinrich Kahlo, joalheiro e ourives e de Henriette Kaufmann, ambos de ascendência judaica húngara, emigrantes na Alemanha, onde prosperaram. Quando a mãe morreu e o pai voltou a casar, Wilhelm atravessou o atlântico representado no mesmo quadro de família de Frida, e chegou ao México em 1891, com dezanove anos, mudando o seu nome para o equivalente no idioma do país de acolhimento, Guillermo. (Kettenmann, 2010, p. 8)

Sete anos após a sua chegada ao México, conheceu Matilde Calderón quando ambos trabalhavam numa joalheria. Casaram três meses depois, em 1898 e Matilde “[...] chose not to raise her husband’s two daughters by a previous marriage, sending them off to live in a convent orphanage.” (Zamora, 1990, p. 16) Tiveram quatro filhas, sendo Frida a terceira, logo seguida por

<sup>22</sup> Contudo, de acordo com Zamora, isso pode não ser certo: “Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón came into this world on the sixth of July, 1907, maybe in the family home, the Casa Azul, as she always claimed, maybe down the street at her grandmother’s house, as shown in the official registry of her birth.” (Zamora, 1990, p. 15)

Cristina, que nasceu onze meses depois. O nascimento da irmã mais nova conduziu a que Frida fosse amamentada por uma ama-de-leite contratada. Apesar de Frida não seguir os passos da mãe em termos de fé, e mesmo não sendo muito íntima ou calorosa a convivência entre ambas, o seu relacionamento parece ter sido ameno e amigável, com problemas idênticos aos comuns numa relação de mãe-filha:

“My mother was a great friend to me, but the religious thing never brought us close to each other; she would reach the point of hysteria for her religion. We had to pray before meals, and while the rest were concentrating, Cristi and I would look at each other trying not to laugh.” (1993, p. 39)

Por influência de sua mãe, o pai trocou o ofício de ourives pelo de fotógrafo. Anunciava-se como especialista em paisagens, edifícios, interiores, fábricas etc. e segundo Herrera, citando a sua bisneta Maria Luiza: “He also took portraits, but preferred buildings because, he said, he didn’t want to improve what God had made ugly.” (Herrera, 2002, p. 18)

Graças à sua experiência como fotógrafo arquitetônico, em 1904 foi escolhido como “primeiro fotógrafo oficial do patrimônio cultural nacional do México” (Kettenmann, 2010, p. 8) ao serviço do ditador Porfirio Díaz, que lhe confiou a incumbência de selecionar uma série de documentos fotográficos arquitetônicos históricos das épocas pré-colombiana e colonial, incluindo os construídos durante o Porfiriato: “Six years before the event, Kahlo was already thinking about the programs to celebrate the first centenary of Mexican Independence, and among them was a line of publications being planned in a most luxurious format”. (Tibol, 1993, pp. 34-35)

Foi durante este período que os Kahlo se mudaram para Coyoacán, onde adquiriram uma *hacienda* chamada *El Carmen*, e Guillermo mandou construir a casa dos seus sonhos: “[...] uma casa cujo plano inicial era rectangular, incluindo alguns espaços interiores a céu aberto. Era a ‘casa azul’, um nome, mas principalmente uma realidade: foi toda pintada de azul, por fora e por dentro. Quase um sonho.” (Jamis, 1992, p. 30) A relação entre Frida e seu pai era estreita, com uma cumplicidade forte e Guillermo demonstrava preferência por ela, considerava-a a filha mais inteligente e mais parecida consigo e admirava a sua curiosidade. (Herrera, 2002, p. 18) Além de fotógrafo, Guillermo era também pintor amador:

“On Sundays, he took his daughter with him when he worked on his watercolors. While her father painted at the nearby river, Frida explored its banks. She collected interesting stones, plants, and even insects. Back at home, they examined her treasures under a microscope. She and her father shared an excitement about nature.” (Sabbeth, 2005, pp. 16-17)

## **2.2. A poliomielite**

Do pai, Frida herdou o entusiasmo pela arte e com ele aprendeu a usar a máquina fotográfica, a revelar, retocar e colorir as fotografias em estúdio. Estas experiências tornar-se-iam os recursos, as ferramentas e o *know-how* de que necessitava para a sua pintura, anos mais tarde. A ligação

de ambos intensificou-se quando, aos seis anos, Frida contraiu poliomielite e a sua perna direita ficou “mais magra e mais curta” e o pé esquerdo “ligeiramente atrofiado”. Depois de “[...] alguns meses de cama, banhos de água de folhas de noqueira e compressas quentes [...]” (Jamis, 1992, p. 46) e de usar botas, foi-lhe prescrito exercício físico frequente para acelerar a reabilitação. E foi o pai que a acompanhou:

“Guillermo was the parent to help her, encouraging her to swim, ride a bicycle, and participate in sports. She often accompanied her father on outings with his camera, assisting him with the equipment, and she worked in his studio, learning to retouch, develop, and color his photographs.” (Zamora, 1990, p. 18)

Em compensação, Frida aprendeu a socorrer o pai quando ele tinha ataques de epilepsia “[...] during his attacks in the middle of the street. On the one hand I was careful to have him breathe ether or alcohol right away, and on the other I kept watch so that nobody would steal his photographic equipment.” (Tibol, 1993, p. 39) A poliomielite teve um enorme impacto ao longo da vida de Frida, uma vez que dela resultou, em parte, a sua precária saúde e o seu profundo e contínuo padecimento. Na infância, a deficiência tornou-se alvo de troça das outras crianças, que exibiam o seu desdém, gritando “Frida, perna de pau”, depois trocavam olhares cúmplices, metiam a cabeça nos ombros e começavam a cacarejar. Frida ficava furiosa, cerrava os punhos, mordida o lábio inferior até fazer sangue, devolvia uns quantos insultos e ameaçava que um dia se havia de vingar (Jamis, 1992, pp. 55-56) Na tentativa de camuflar a deficiência que a poliomielite tinha causado no seu corpo, calçava meias sobre meias na perna doente, na esperança de a fazer parecer igual à outra. Mais tarde vieram os fatos de corte masculino e os vestidos compridos e exóticos, ao estilo mexicano, em grande parte desenhados por ela própria. O sapato direito passou também a ter uma cunha, para que não coxeara ao andar.

Sensível e consciente da discriminação pela sua deficiência, fechou-se na sua concha e criou um mundo só seu, um mundo de evasão, como aconteceu ao criar uma amiga imaginária, quando um dia empurrou a sua meia irmã Maria Luisa e esta lhe disse, furiosa: “You aren’t the daughter of your mamá and papá; they picked you up out of a garbage can.” (Tibol, 1993, p. 37) A descoberta desse mundo mágico e de uma amiga imaginária seria revivida ao longo da sua vida e reencontrada na sua obra.

### **2.3.A “Prepa”**

Em 1922, com quinze anos, Frida Kahlo foi admitida na Escola Preparatória Nacional, na qual seria preparada para os estudos universitários – ciências, zoologia e anatomia. Conceituada, com tradição em formar cientistas, intelectuais e destacadas figuras nos destinos da nação, a “Prepa” era a instituição escolar que melhor educação poderia oferecer no México, mas também “a center of ideological and political ferment in the post-revolutionary years.” (Herrera, 2002, p. 30) Uma

década depois da Revolução, era um dos focos do movimento de regresso às origens, da busca da identidade cultural, do renascimento do sentimento mexicano, valorizando tudo o que pertencesse às raízes indígenas:

“[...] Mexico looked proudly to its native roots and initiated a deliberate program of reconstruction and educational development. The country's marvelous archaeological history, heretofore little known and undervalued, was being revealed in excavations of the ancient ruins [...] and indigenous arts and crafts of all regions gained new attention.” (Zamora, 1990, p. 19)

Ao mesmo tempo, existia uma política ativa de incentivo à cultura, com a integração das mulheres no sistema educativo, campanhas de alfabetização, a criação de bibliotecas, a publicação dos autores clássicos em formatos populares, ou a promoção de eventos como concertos a preços acessíveis ou gratuitos<sup>23</sup>.

Frida Kahlo pertenceu aos “Cachuchas”, um grupo que encontrou o seu nome inspirando-se nos bonés que usavam como identificação. O grupo era composto por nove elementos e a maior parte deles “[...] would later become prominent cultural and political figures.”<sup>24</sup> Entre eles estava Alejandro Gómez Arias, orador eloquente, admirado e respeitado, que era o preferido de Frida – grande amigo, namorado, amante, numa relação ambígua e fora dos modelos tradicionais conforme o próprio frisou, numa citação de Tibol: “Entre a Frida e eu havia intimidade; daí a existência das cartas que me enviava... Éramos jovens amantes sem os propósitos e os projectos próprios dos noivados, que incluem o casamento e esse tipo de coisas.” (Tibol, 2004, p. 40)

Com um temperamento ousado, Frida era a mais atrevida nas brincadeiras com os amigos. O seu fascínio pela transgressão e pelo proibido levava-a a ultrapassar os limites do que era socialmente aceitável na época, chocando com os princípios morais da família.

Com a Revolução Mexicana e as sublevações do país, as preocupações económicas atingiram a casa azul. Guillermo deixou de ser fotógrafo oficial do património mexicano e, por isso, teve de se enquadrar nos novos tempos. Durante esta época de contenção, a família viu o sustento da casa emagrecer repentinamente, pelo que Guillermo se viu forçado a hipotecar a casa azul e a receber hóspedes. Frida começou a trabalhar depois das aulas, em pequenos trabalhos, até que o pai lhe arranhou o emprego perfeito – como aprendiz num estúdio de gravura.

## **2.4. O acidente de autocarro**

Na chuvosa tarde do dia 17 de setembro de 1925, quando regressava a casa com Alejandro, o autocarro onde viajavam foi abalroado por um elétrico, provocando um grave acidente. Frida

---

<sup>23</sup> Surgiram também os primeiros muralistas mexicanos cuja missão era, através da pintura em paredes ou muros de edifícios públicos, deixar o testemunho da História do país, das ideias e do espírito revolucionário e popular, colocando assim a arte ao serviço das massas. Na primeira vaga de muralistas encontravam-se José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros e Diego Rivera.

sofreu múltiplos traumatismos, sendo inicialmente abandonada para morrer e sobrevivendo apenas por um milagre. Fuentes descreve o acidente assim:

“In September of 1925 a streetcar crashed into the fragile bus she was riding, broke her spinal column, her collarbone, her ribs, her pelvis. Her already withered leg now suffered eleven fractures. Her left shoulder was now forever out of joint, one of her feet crushed. A handrail crashed into her back and came out through her vagina. At the same time, the impact of the crash left Frida naked and bloodied, but covered with gold dust. Despoiled of her clothes, showered by a broken packet of powdered gold carried by an artisan: will there ever be a more terrible and beautiful portrait of Frida than this one? Would she ever paint herself – or could she paint herself other than – as this ‘terrible beauty, changed utterly’? The pain, the body, the city, the country. Kahlo. Frida, the art of Frida Kahlo.” (Fuentes, 2005, pp. 11-12)

E esta, é a perspectiva de Frida:

“The collision had thrown us forward and the handrail went through me like a sword through a bull. A man saw that I was having a tremendous hemorrhage and carried me to a nearby pool hall table until the Red Cross picked me up. I lost my virginity, a kidney was bruised, I couldn't urinate, but the thing I complained about most was my backbone. Nobody paid any attention to me and besides, they didn't take any X-rays.” (Tibol, 1993, p. 43)

Passou um mês inteiro no hospital, dentro de um colete de gesso que a imobilizava por completo, como refere Herrera: “For a month Frida lay on her back encased in a plaster cast and enclosed in a structure that looked like a sarcophagus.” (Herrera, 2002, p. 36) Frida descrevia deste modo as suas vivências: “In this hospital, death dances around my bed at night.” (Zamora, 1990, p. 26) A dor e a morte não a abandonariam nunca mais.

Cansada de estar sozinha e imobilizada, lia, escrevia cartas aos amigos, refletia sobre a sua vida e a dúvida se poderia ter filhos, até que um dia a mãe entrou pelo seu quarto dentro com a família toda atrás de si e uma caixa de ferramentas na mão. Tinha tido a ideia de transformar a cama em cama de dossel, colocando uma estrutura suspensa, adaptada à sua posição deitada e fixando um espelho no teto (Figs. 13-14). Desta forma, Frida começou a pintar, servindo-se dos óleos e da paleta do pai, e usando um cavalete no colo. O espelho permitia que se visse e fosse o seu próprio modelo:

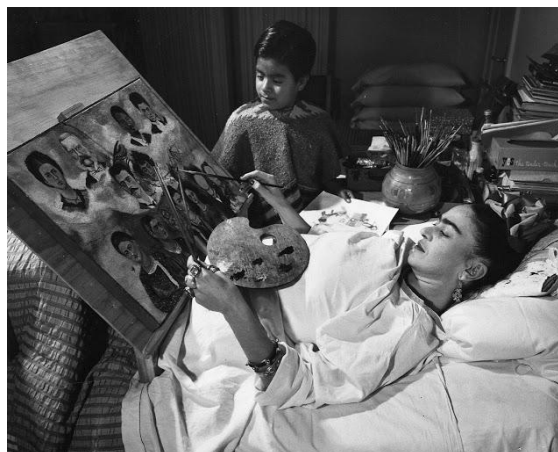
“While confined to bed, Frida began to paint, using a small lap easel her mother had ordered for her. Overhead, in the canopy of her bed, she positioned a mirror so she could use her reflection as a subject, an arrangement signaling the beginning of her focus on self-portraits.” (Zamora, 1990, p. 27)

Na tentativa de manter o contacto com os amigos da escola, cujas visitas eram cada vez mais espaçadas, Frida intensificou a sua escrita epistolar, sobretudo endereçada a Alejandro: “Represento-me, busto e rosto, esbelta, sóbria, calma, séria. Delicada, serena, nada

---

<sup>24</sup> Biografia de Frida Kahlo. <http://www.abcgallery.com/K/kahlo/kahlobio.html> (acedido 22.10.2012)

transparecendo da tumultuosa Frida. Olho o espectador, na circunstância Alejandro, aguardo-o. [...] Uma maneira ingênua de me fazer lembrar por ele, o esteta.” (Jamis, 1992, p. 115) Continuar os estudos na Alemanha, foi o final da relação de ambos.



Figs. 13-14 – Frida, imobilizada, pintando com cavalete suspenso.

Seguindo caminhos diferentes, Alejandro escolheu o prosseguimento de estudos superiores e Frida o meio artístico, no qual fervilhavam os ideais comunistas, acabando por se ligar ao partido, tal como a maior parte dos seus amigos. A militância envolvia reuniões do partido e encontros noturnos frequentes, políticos, culturais e recreativos. E foi no ambiente destes serões quentes e cheios de música e de fumo que Frida reencontrou Diego Rivera<sup>25</sup> e lhe pediu um parecer sobre os seus quadros.

“[...] Then he said to me, ‘Look, in the first place, I am very interested in your painting, above all in this portrait of you, which is the most original. [...] Go home, paint a painting, and next Sunday, I will come and see it and tell you what I think.’ This he did and he said, ‘You have talent.’” (Herrera, 2002, p. 46)

E no domingo seguinte Frida recebeu-o empoleirada em cima de uma laranjeira, enquanto os pais o acolheram de forma cordial, sem preconceitos em relação às suas extravagâncias ou à diferença de idades, mas antes com algum encantamento, já que Rivera não só era uma personagem célebre, como também facilmente cativava as pessoas que frequentava. Tornaram-se imediatamente amigos, os domingos de convívio multiplicaram-se, Frida chamava-lhe “o gordo” e “cabeça de sapo”, e em vez de se ofender, Rivera ria-se. “E pronto. As coisas seguiram o seu curso. Ele cortejava-me, eu implicava com ele, tornámo-nos muito cúmplices, acabámos rendidos aos encantos um do outro, seduzidos um pelo outro. O gigante e a menina coxa de Coyoacán.” (Jamis, 1992, p. 147) Depois de alguns relacionamentos mais ou menos duradouros com várias mulheres na Europa e do casamento religioso com a mexicana Lupe Marín, inválido por falta de registo legal, no dia 21 de Agosto de 1929, em Coyoacán:

<sup>25</sup> Frida tinha-o conhecido alguns anos antes, na Prepa, quando Rivera aí pintava um mural e não tinha sido muito delicada com ele.

“[...] o polémico pintor Diego Rivera desposou a Menina Frida Kahlo, uma das suas discípulas. A noiva vestia [...] um fato de passeio muito prático e o pintor Rivera usava casaco sem colete. A cerimónia foi celebrada sem pompa, num ambiente muito cordial e com toda a simplicidade, sem ostentação nem cerimónia sofisticada [...]” (Jamis, 1992, p. 155)

Desde logo, o pai aceitou o casamento, mas a mãe não. O ano de 1930 marca o início de uma nova etapa na vida de Frida Kahlo, com perdas de enorme valor, como a morte da mãe e sucessivos abortos. As graves sequelas na pélvis, provocadas pela perfuração do ventre no acidente, associadas a uma possível malformação, impediam o normal desenvolvimento dos fetos. Frida, que sonhava dar à luz um *Dieguito*, não teve qualquer gravidez bem-sucedida, abortando sempre, espontaneamente ou por necessidade terapêutica.

Depois de ter conhecido a Europa e de ter visitado a União Soviética, Rivera recebia propostas de trabalho como muralista e convites para expor nos Estados Unidos. Entre 1930 e 1933, o casal viveu a maior parte do tempo em San Francisco, Nova Iorque e Detroit. Ao contrário de Diego, que adorava os Estados Unidos, onde a sua obra era reconhecida e apreciada e o artista era estimado, Frida não gostava da generalidade dos americanos, os “gringos”. Era bastante crítica em relação ao modo de vida que ele ostentava, de abundância e bem-estar, contrastante com os seus ideais comunistas, como revela um dos seus escritos em hora de despeito, frustração e revolta: “[...] he is a grotesquely ugly frog, a lying frog, he says he is a communist but he lives off the bourgeois capitalists; exploiter of the poor. (Levine, 2009, p. 75)

No final de 1933, muito a contragosto de Diego, o casal voltou a Coyoacán. O regresso agravou a situação, já que Diego culpava Frida por tê-lo forçado a abandonar os Estados Unidos, perdendo assim a possibilidade de continuar a trabalhar em murais de grande escala. Por outro lado, o casamento não estava bem e os problemas de saúde de Frida tinham voltado, estando diretamente interligados com o lado emocional e afetivo – quando Diego lhe dava atenção, estava bem, quando ele estava ausente, mergulhava na mais profunda tristeza e os seus problemas físicos pioravam. (2002, p. 106) O golpe fatal foi desferido por Diego em 1934, ao ter um relacionamento com a sua irmã Cristina que, na época, posava para ele como modelo. Frida tentou pôr fim à vida, cortando os pulsos e a sua bela cabeleira, que Diego tanto apreciava. No entanto, não conseguia viver sem ele e em breve lhe perdoou: “[...] if you want to return, I will always be waiting for you, your absence kills me [...]” (Levine, 2009, p. 81), assim como à sua irmã.<sup>26</sup> Apesar do perdão, em 1935 separaram-se e Frida foi viver sozinha, na Cidade do México. Ativistas comunistas, Kahlo e Rivera acolheram e tornaram-se amigos de Leon Trotsky e sua esposa Natalia, quando estes obtiveram asilo político no México. Durante o ano de 1937 Trotsky viveu inicialmente com Rivera e depois na Casa Azul, com Kahlo, com quem teve uma aventura amorosa. Herrera considera que o *affair* amoroso com Trotsky foi uma espécie de vingança pela traição de Diego com a sua irmã.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Frida Kahlo (3/6). <http://www.youtube.com/watch?v=RMdrj2QWGXo&NR=1&feature=endscreen> (acedido 23.09.2013)

<sup>27</sup> Ibidem.



Durante a década de 1940, uma série de acontecimentos afetaram a vida de Frida Kahlo, como a morte do pai, o assassinato de Trotsky e o seu divórcio, que a levou a uma profunda depressão, agravando seu estado de saúde e causando-lhe um desespero tal que começou a consumir drogas e a beber em demasia. Foi também nesta altura que tomou consciência do que ela sempre soube: além dela, Diego tinha outros dois amores – a pintura e as mulheres. Usando as próprias palavras de Frida: “I cannot speak of Diego as my husband because that term, when applied to him, is an absurdity. He never has been, nor will he ever be, anybody’s husband.”<sup>28</sup>

Uma vez legitimada a infidelidade de Diego, Frida reergueu-se, proclamando também a sua – uma Frida mais independente, mais frontal e capaz de aceitar um acordo de sexo livre, sem dever de fidelidade. Ficava, assim, igualmente legitimada a sua autodeterminação em matéria de relações amorosas e sexuais. Acertadas as condições e esbatidas as divergências, em dezembro de 1940 Frida e Diego voltaram a casar. De meados da década de 1940 em diante, o estado de saúde de Frida agravou-se. Possivelmente sofrendo da síndrome de Münchausen,<sup>29</sup> Frida consultava mais e mais médicos e era submetida a sucessivas operações melindrosas à coluna vertebral e à perna direita, ficando com imobilidade reduzida ou total: “Very likely she sabotaged her well-being by choosing to have unnecessary operations as a peculiar form of narcissism. Having operations was a cry for attention. [...] Each operation brought her admiration and sympathy and, most important, the attention of Diego.” (2002, pp. 193-194) Em 1951 Frida estava confinada a uma cadeira de rodas, carecendo de acompanhamento médico constante e de grandes doses de morfina até à sua morte em 1954.

“Beginning in 1926, when Frida Kahlo painted her first self-portrait at the age of 19 and ending with her death at the age of 47 in 1954, the Mexican painter Frida Kahlo produced



Fig. 15 – *Viva la Vida*, 1954

some 66 self-portraits, plus about 80 paintings of other subjects mostly still-life paintings and portraits of friends. She painted herself so often in order to make herself known, and also to extend her being into the world. And she certainly succeeded. In the last 25 years, Frida Kahlo has become an international cult figure. Starting in the late 70s thanks to feminism, multiculturalism, and probably the Hispanic, Mexican-American Movement, which was a passion for Frida Kahlo, numerous books, films, exhibitions, focusing on Kahlo began to appear, what is called Fridamania.”

<sup>28</sup> Frida Kahlo Quotes. [http://womenshistory.about.com/cs/quotes/a/qu\\_frida\\_kahlo.htm](http://womenshistory.about.com/cs/quotes/a/qu_frida_kahlo.htm) (acedido 23.09.2013)

<sup>29</sup> A síndrome de Münchausen é um transtorno psiquiátrico factício, ou seja os indivíduos fingem ou causam a si mesmos doenças ou traumas psicológicos para chamarem sobre si atenção ou simpatia. [http://en.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCnchausen\\_syndrome](http://en.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCnchausen_syndrome) (acedido 18.08.2013)



## CAPÍTULO II

### A literatura e as raízes culturais

#### 1. Paula Rego

##### 1.1. Raízes culturais e tradição oral

A literatura adquire na obra de Paula Rego um papel primordial, como a própria artista afirma em entrevista a Aline Ferreira:

“[...] eu gosto das literaturas. Às vezes não sei o que é que hei-de fazer e tenho que ir ler coisas, e depois quando começo a fazer mudo. Mudo porque... é só uma maneira de começar, não é uma maneira de ilustrar, é uma maneira de começar e depois vêm as outras coisas que estão cá escondidas atrás [...]” (Ferreira, 2003)

As lembranças da infância vivida em Portugal, vivências verídicas e fantasiadas, as histórias fantásticas, medonhas, improvisadas e dramáticas, contadas pelos avós da Ericeira e pela tia Ludgera antes de dormir são importantes no ímpeto de criação de Paula Rego: “Tudo se passa em Portugal, é engraçado, não é? [...] eu trago de Portugal [...] para o meu estúdio de Londres, tudo, até fatos que eram da minha mãe, roupas da minha avó, coisas antigas, chaveninhas que eu tinha em criança de brincar, trago tudo para ali e ali é que faço as histórias.”<sup>30</sup> E embora a artista resida e trabalhe em Londres, leva consigo um manancial de objetos que mantêm vivos os laços que a prendem às suas raízes:

“But while Rego has lived in London continuously since 1976 the landscapes and places in her work recall her childhood in Portugal. For Rego her work is a way of revisiting, re ordering and perhaps reclaiming this birthplace. It is also her childhood that provides clues to the roots of her graphic art; a solitary childhood with her appetite for stories fed by her grandparents and aunts who would tell her stories recalled from memory [...] the tradition of painted Portuguese tiles, the illustrations of amongst others, [...] and of course Goya. This mixture of high and low culture, paintings, illustrations, stories and storytellers form the background from which Rego's printmaking has grown.”<sup>31</sup>

Em entrevista a Benjamin Eastham e Helen Graham para o Nº1 da revista *The White Review*,<sup>32</sup> Paula Rego confirmou que tinha escrito uma ou duas histórias em jovem, mas a sua preferência vai para as narrativas visuais, tendo explicado que gosta mais de desenhar do que de escrever. Na sua opinião, uma história escrita deve ser credível e real, mas não tem de ser justa; nos seus desenhos pode castigar ou fazer troça de quem quiser. Para além da possibilidade de castigar as personagens, as suas narrativas são reversíveis a qualquer ponto da história, sendo possível desenvolver sentimentos opostos em relação às personagens, de acordo com a sua evolução:

<sup>30</sup> Miranda, Ana. “A dantesca casa das bonecas de Paula Rego”. <http://www.youtube.com/watch?v=7yfDVPxPvto> (acedido 08.08.2013)

<sup>31</sup> Coldwell, Paul. “Paula Rego”. <http://womanonmind.blogspot.pt/2008/05/paula-rego.html> (acedido 10.08.2013)

"Sometimes something happens whilst you're doing the picture that, although you loathe the person you're punishing, halfway through something happens and you begin to like them. Then there's something perverse where you begin not to punish them but to praise them. [...] I did a picture called 'Salazar Vomiting his Mother Country'. I was doing this picture and suddenly I felt sorry for Salazar."<sup>32</sup>

Também em entrevista a Aline Ferreira, a artista revela o dinamismo da criação e expressão da sua obra: "Quando Rego afirma que 'a estética é que faz o assunto', que a história do quadro é que vai ditando a transformação e progresso do mesmo, à medida que as ideias vão surgindo, a artista de novo enfatiza a importância da narrativa e da expressão estética no seu trabalho [...]"<sup>34</sup>

Ao construir as suas histórias, sejam a partir de recordações, ou de narrativas textuais ou de tradição oral, verídicas ou ficcionadas, Paula Rego pode reciclá-las, transformá-las, dar-lhes novos contextos, novas dimensões, novas realidades, assumindo, assim, um papel de contadora de histórias, representando-as com o que melhor sabe fazer – a sua obra: "Paula Rego describes herself as primarily a storyteller and indeed her work can be read in terms of narrative tropes, as painterly narratives whose dizzying intertextuality ranges widely from literary to artistic works." (Ferreira, 2002, p. 45)

De acordo com o artista e impressor britânico Paul Coldwell, ao contar uma história, Paula Rego coloca a ênfase no narrador, que a pode reinventar cada vez que a conta. Na tradição oral, o seu conteúdo não está fixado à forma do texto escrito, mas adquire um novo enquadramento de cada vez que é contada, frequentemente em resposta direta ao ouvinte. Coldwell acrescenta que, em relação às suas gravuras, Paula Rego se torna o narrador sempre que mergulha nas suas memórias e revisita a sua infância: "In her work and with particular reference to her prints, Rego, recalling and revisiting her childhood, takes on the role of the narrator herself. She invents her own stories, freely interprets existing ones and delights in the telling and retelling."<sup>35</sup>

Mantendo a matriz inicial da gravura, que é uma história, cada prova pode ser intervencionada, colorida à mão e, por isso, modificada de acordo com a interpretação e o estado de espírito da artista no momento, uma pincelada mais leve ou mais forte, uma cor mais intensa ou mais clara. Cada intervenção define uma reescrita, uma nova história, única, pelo que cada obra permite múltiplas leituras, como afirma Rego, citada por Rosenthal:

"They become different parts of a different story. I don't know. Some of them are alike really; I just change de colours. The others have got different kinds of brush stokes and things like that. They look quite different from each other, which is very important of course, because it's like having a different story altogether. Different colours are a different story." (Rosenthal, 2010, Introd.)

---

<sup>32</sup> Eastham, Benjamin; Graham, Helen. "Interview with Paula Rego". <http://www.thewhitereview.org/interviews/interview-with-paula-rego/> (acedido 20.08.2013)

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ferreira, Maria Aline Salgueiro Seabra. "Paula Rego: 'Dentro do Irreverente está a Reverência'". Entrevista (não publicada) em Londres em Outubro de 2003, por ocasião da abertura da exposição de Rego na Galeria Marlborough.

<sup>35</sup> Coldwell, Paul. "Paula Rego". <http://womanonmind.blogspot.pt/2008/05/paula-rego.html> (acedido 10.08.2013)

Paula Rego não se limita ao texto narrativo fechado e estático, nem parte de uma ideia acabada ou pré definida. Ao reinterpretar e recriar as obras, selecionando, destacando ou acrescentando pormenores, explora a sua própria narrativa visual, inserindo e fundindo novas ideias, cenários, objetos e personagens. A construção da sua narrativa é feita numa descoberta progressiva, dinâmica e em evolução, dando atenção ao detalhe e conduzindo o observador a uma grande variedade de leituras e interpretações: “A peça que eu estou a pintar vai sendo descoberta conforme se vai fazendo. Às vezes não se tem a ideia do que se vai fazer e começa-se muitas vezes de uma maneira, com uma intenção e acaba-se com o oposto.”<sup>36</sup>

Entre as suas principais motivações artísticas podemos encontrar histórias de encantar, romances, poemas, filmes, desenhos animados, folclore, mitos, fábulas, objetos, objetos de arte e muitos outros recursos. Mas os contos tradicionais portugueses, na sua maioria resultantes da recolha de Leite de Vasconcelos, Consiglieri Pedroso e Adolfo Coelho, são os que mais fascinam a artista, por serem chocantes e uma inesgotável fonte de inspiração para a sua obra:

“We have a collection of folk tales which are amazingly violent, cruel and marvelous, really. They have a vitality that fills everything else in Portugal; everything is filled with the vitality of the folk tales; that’s why I love them so much and why they have so much to do with the pictures I paint – or try to.” (Rosenthal, 2010, p. Introd.)

Kate Chedgzoy afirma que o poder da abjeção reside no facto de que “[...] what repels is also that which attracts most strongly.” (Chedgzoy, 1995, p.47), o que a artista reafirma, em entrevista a João Silva, demonstrando a sua preferência pelos contos tradicionais portugueses, pelo seu potencial como fonte de inspiração:

“Eu adoro as histórias tradicionais portuguesas porque são as melhores do mundo. O conto tradicional português tem uma vitalidade, um vigor, uma crueldade e também uma compaixão que é muito portuguesa. O que é mais português são os nossos contos tradicionais [...] Possuem uma vitalidade extraordinária e também coisas terríveis: crueldade e amor!”<sup>37</sup>

Nos contos tradicionais portugueses cabem figuras do imaginário infantil como a *Formiga Rabiga*, o *João Ratão*, a *Cabra Cabrês* ou o *Pinto Calçado*, que Paula Rego pinta e desenha repetidamente e que, por serem tão genuinamente portugueses, apenas os portugueses os conseguirão compreender em pleno:

“[...] ‘Eu sou a cabra cabrês, salto-te em cima e faço-te em três [...] E eu sou a formiga rabiga, entro-te lá dentro e furo-te a barriga’ [...] O pinto calçado é uma figura também portuguesa, dos contos de encantar, daqueles livros pequeninos. O pinto calçado é o pinto a

---

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Silva, João Céu. “Custa-me pintar em Portugal”. Entrevista. 11.07.2010. DN Artes.  
[http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content\\_id=1615697&seccao=ArtesPI%C3%A1sticas&page=-1](http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1615697&seccao=ArtesPI%C3%A1sticas&page=-1) (acedido 10.08.2013)  
<http://sala17.wordpress.com/2010/09/20/paula-rego-1935-percursos-pelo-imaginario-infantil-e-feminino/> (acedido 10.08.2013)

fingir que é homem, que é galo, com aquelas calças muito grandes, todo empoeirado, todo cheio de si próprio, a fingir que é grande.”<sup>38</sup>

O estúdio de Paula Rego é habitado por inúmeros bonecos, construídos com o propósito de servirem a tela, para a qual transferem a vida com que foram recheados. Segundo a artista, os bonecos não têm vida nem história; precisam de as receber, para as poderem refletir e permitir que a obra nasça.<sup>39</sup> E mesmo que as histórias não sejam verdadeiras, ao pintá-las daquela forma, torna-as reais, mesmo que não o fossem antes: “It all goes together you know, it’s all part, this, what you see there, this family there is as much a thing as the pictures are; the pictures are there and I do it for the pictures, but that exists, that’s real, what you see there is real, [...] it’s real or I pretend it’s real, which is the same thing.”<sup>40</sup>

O livro *Paula Rego Behind the Scenes*, de John McEwen, abre-nos as portas do estúdio da artista, permitindo-nos observar o mundo dos objetos lá existentes. Estes bonecos e máscaras, mobiliário, escadotes, roupas, animais embalsamados, panejamentos e tudo o mais que é utilizado nas suas obras, são organizados em diferentes composições e, em alguns casos, utilizados várias vezes. São-nos mostradas também algumas dessas composições que serviram de cenário a obras, como é o caso de *The Interrogator’s Garden* (McEwen, 2008, p. 81).

No seu estúdio, Paula Rego compõe os seus cenários, atenta a todos os pormenores. No entanto, não cristaliza o momento da perfeição, já que a sua narrativa está em constante evolução até ao momento em que é interpretada pelo observador. Por isso, vai registando, acrescentando ou alterando aspetos que vão surgindo, conforme a retribuição de vida que os bonecos colocam na tela, vida essa que lhes foi dada pela artista. Cada detalhe é precioso, o que confere a cada boneco o estatuto de modelo, tanto mais que, numa grande parte, os bonecos funcionam como avatares, como é o caso de *Bertha’s Monkey*, da série *Jane Eyre*.

No *Oratório*, uma instalação cujos temas relacionados com problemas sociais serão também abordados no capítulo relativo ao lado sociopolítico e feminino das artistas, encontramos, numa prateleira sob o painel central, uma composição com bonecos representando crianças. Estes bonecos foram modelados ou esculpidos pela própria artista e, para além do seu propósito de servirem como modelos para a tela, foram também rearranjados de modo a protagonizarem uma história: de meninos encontrados abandonados e beneficiários do Foundling Hospital.

---

<sup>38</sup> Ferreira, Maria Aline Seabra. “Paula Rego: ‘Dentro do Irreverente está a Reverência’”. Entrevista a Aline Ferreira (não publicada) em Londres em Outubro de 2003, por ocasião da abertura da exposição de Rego na Galeria de Arte Marlborough.

<sup>39</sup> Miranda, Ana. “A dantesca casa das bonecas de Paula Rego”. <http://www.youtube.com/watch?v=7yfDVPxPvto> (acedido 08.08.2013)

<sup>40</sup> “Paula Rego Telling Tales”. <http://www.youtube.com/watch?v=4bjFmReB37c> (acedido 08.08.2013)

## 1.2. Literatura para a infância adaptada ao cinema: *Branca de Neve*

Várias são as fontes de inspiração de Paula Rego, para desenvolver os seus trabalhos. A artista não deixou para trás a sua infância; por isso o seu universo enquanto adulta também não a exclui. Ao trabalhar sobre obras para crianças, Paula Rego revisita a infância, perpetuando-a não da forma tradicional, mas dando às histórias uma interpretação diferente da esperada para os contos infantis, recriando-as, subvertendo-as, retirando-lhes a inocência e dando-lhes uma forte componente sexual e erótica.

“Spellbound: Art and Film”,<sup>41</sup> uma exposição organizada para celebrar o primeiro centenário do cinema, a decorrer na Hayward Gallery, em Londres, na primavera de 1996, motivou Paula Rego a trabalhar sobre três filmes de Walt Disney, levando-a de volta às suas memórias infantis dos desenhos animados, agora numa perspetiva adulta, crítica, moderna e sem preconceitos. São *Branca de Neve*, *Fantasia* e *Pinóquio*. Embora tenha trabalhado sobre Pinóquio, na referida exposição destacam-se as obras sobre os filmes *Branca de Neve* e *Fantasia*:

“It is almost worth seeing the exhibition for her work alone. Rego has responded to the Disney cartoons that many of us have been brought up on. She has drawn large portraits of strong noble looking women playing the usually sweet and refined characters from Disney films, and coarse and muscular women dressed as Degas ballerinas performing the dancing ostriches from Disney's *Fantasia*.

Her pastels of Snow White reveal layers of truth about self conscious pubescent girls growing up with the pressures of trying to achieve a physical perfection which enables them to fall in love.”<sup>42</sup>

Segundo Paula Rego, a *Branca de Neve* da Disney é um filme com grande significado para as meninas porque é romântico, motivo pelo qual não lhe mudou a essência, tendo apenas contado a história de maneira diferente:

“When you see Snow White as a young girl, it's like discovering a new world. It's the first time you realize there's such a thing as romantic love. You get very excited about it - about all the songs in the movie - get really involved, very stirred by it all. It's very erotic for a young girl. Disney targets it specifically at girls just on the brink of self-discovery. Older women just don't get it.”<sup>43</sup>

A série *Snow White* é composta por cinco quadros. Destes destacam-se dois, pela sua temática das relações conturbadas entre Branca de Neve e a madrasta. Tal como no imaginário infantil, a história assenta numa relação de conflito e rivalidade entre uma menina e a sua madrasta, que continua a ser malvada, invejosa, ciumenta e horrível, capaz de lhe dar a comer uma maçã envenenada. Em *Branca de Neve Engole a Maçã Envenenada* (Fig. 16), Branca de Neve, uma princesa com face de meia-idade, agoniza, engasgada por ter comido a maçã mas, ainda assim,

<sup>41</sup> Cohen, David. “paula rego: new work at marlborough”.

[http://www.artnet.com/magazine\\_pre2000/features/cohen/cohen12-04-96.asp](http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/cohen/cohen12-04-96.asp) (acedido 21.08.2013)

<sup>42</sup> Connellan, Patrick. “Screen prints”. <http://pubs.socialistreviewindex.org.uk/sr196/art.htm> (acedido 21.08.2013)

tem a presença de espírito suficiente para tapar as coxas de modo a não ficar descomposta à vista da madrasta, por isso, puxa o vestido para baixo.



Fig. 16 – *Branca de Neve Engole a Maçã Envenenada*, 1995

Na interpretação da artista, Branca de Neve tem esse gesto por uma questão de educação e modéstia, mas pode também aludir à sua natureza sexual, aos mitos socialmente impostos sobre o valor da virgindade e o receio da violação<sup>44</sup>. Neste ponto da narrativa, Paula Rego parece sentir alguma compaixão pela madrasta, já que a princesa não será tão inocente como registámos no nosso imaginário infantil:

“In her fall, our heroine pulls at the hem of her dress. ‘She’s covering up her bottom,’ says Rego. ‘She doesn’t want her knickers to show. Because of her upbringing she still has modesty - even in her death throes.’ Rego has no doubt that ‘as a stepdaughter Snow White is very unpleasant’. She’s a conceited little girl who knows that her youth and beauty are things her stepmother can never regain.”<sup>45</sup>



Fig. 17 – *Branca de Neve a Brincar com os Troféus do Pai*, 1995

Em *Branca de Neve a Brincar com os Troféus do Pai*, (Fig. 17) a heroína aparece vestida de branco, simbolizando inocência, pureza e virgindade, apesar do seu rosto de mais idade. No entanto, a cândida e inocente Branca de Neve, vítima nas mãos da madrasta malvada, dá lugar a uma menina moderna, voluntariosa, mimada e sem regras, a despertar para a sexualidade, que compete com uma mulher mais velha. Com a cabeça de veado no colo e as pernas abertas, com uma expressão de desafio, disputa o pai com a madrasta que, em teoria, terá tomado o lugar da sua mãe. Aparentemente, Branca de Neve ganha esta batalha uma vez que, segundo Gale, num canto afastado, ajoelhada, a madrasta responde com desdém e inveja.<sup>46</sup>

Paula Rego considera que se trata, afinal, do conflito psicológico entre duas gerações de mulheres e, nesta cena, a pintora parece claramente tomar o partido da princesa: "He's married this horrible woman who's very jealous. For the time being, though, the girl's utterly spoilt. It's also got to do with the head she's holding. The horns imply that her father's a cuckold."<sup>47</sup>

<sup>43</sup> Gale, Ian "The secret life of Snow White". *The Independent*. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/the-secret-life-of-snow-white-1326523.html> (acedido 20.08.2013)

<sup>44</sup> "Paula Rego exhibited at the Saatchi Gallery". [http://www.saatchigallery.com/artists/paula\\_rego.html](http://www.saatchigallery.com/artists/paula_rego.html) (acedido 08.08.2012)

<sup>45</sup> Gale, Ian "The secret life of Snow White". *The Independent*. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/the-secret-life-of-snow-white-1326523.html> (acedido 20.08.2013)

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Ibidem.



Segundo Alexandre Pomar, *Branca de Neve e a Madrasta* reflete, uma vez mais, a questão da competição sexual entre madrasta e enteada, duas gerações de mulheres, uma a despertar para a sexualidade, a outra a tentar travar o seu envelhecimento:

“[...] o conflito entre Branca de Neve e a madrasta é situado sem equívoco no terreno da competição sexual e a cena da inspecção da roupa interior, substituindo-se ao questionar do espelho (quem é ainda a mais bela?), não pode ser mais explícita a respeito da afirmação da feminilidade que motiva a inveja de uma madrasta representada de salto alto e mini-saia, atributos juvenis da atracção feminina, enquanto Branca de Neve se envolve ainda em vestes de menina que já não ocultam a maturidade de um corpo robusto. A fita vermelha que recolhe os cabelos marca a despedida da infância.”<sup>48</sup>

A temática do envelhecimento e consequente perda de vigor e de beleza não se esgota na abordagem de Paula Rego ao conto de *Branca de Neve*, sendo também um dos pontos fortes do trabalho da artista sobre *Fantasia*. Tendo em atenção esta característica e o facto de não se tratar de um conto para crianças adaptado ao cinema, mas de um conjunto de segmentos animados, acompanhados por peças de música clássica, optou-se por abordar *Fantasia* no capítulo dedicado aos aspetos sociopolítico e feminino.

A literatura adaptada ao cinema é inspiradora para Paula Rego; no entanto, a artista encontra também inspiração em narrativas textuais. Quando procura um novo tema para desenhar, narrar, recontar ou recriar, lê um livro que lhe sugeriram, ou de que ouviu falar ou que encontrou e lhe despertou a atenção. Ou então procura informação sobre determinado tema que pretende abordar, por considerar interessante em termos pessoais mas, sobretudo, sociais e políticos.

### 1.3. Literatura inglesa

#### 1.3.1. *Nursery Rhymes*

Vivendo em Inglaterra desde a sua adolescência, a influência da literatura inglesa em Paula Rego é inevitável. A artista considera que é interessante ter netos, porque a fazem lembrar mais da sua infância do que os próprios filhos faziam. Por isso, quis oferecer à sua neta Carmen um presente original no seu aniversário, um livro com ilustrações das rimas de berço que Carmen conhecia. Foi o pretexto para a artista fazer uma nova incursão à sua infância, à escola inglesa para onde foi estudar aos dez anos e onde aprendeu a recitar os versos. Foi também uma redescoberta do fascínio das rimas, agora sob o seu olhar de adulta, dando início à série *Nursery Rhymes*, criada pela artista no final dos anos 80 e publicada em 1989: It was from this chance present that the idea for the etchings arose, providing her with a fresh opportunity to take another road back to

---

<sup>48</sup> Pomar, Alexandre. “Paula Rego, 1996”. [http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre\\_pomar/2007/08/paula-rego-1996.html](http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/08/paula-rego-1996.html) (acedido 20.08.2013)

childhood, for she was familiar with English nursery rhymes from her own schooldays.” (McEwen, 2005, p. 174)

Marina Warner refere que Paula Rego desenhou as *Nursery Rhymes* diretamente nas placas de metal das gravuras, sem quaisquer esboços preparativos, livremente como se fosse uma criança, sem atender a limitações técnicas. Na sua opinião, a artista coloca-se do lado dos desprotegidos e ignorados, do olhar da criança, mas as suas narrativas não são simplistas, nem lineares. Não há vítimas nem opressores e constantemente há uma reviravolta na recriação relativamente ao original, colhendo de surpresa o observador e chocando-o pelo inesperado. Por isso, quis também prestar homenagem aos artistas vitorianos, normalmente considerados como uma humilde categoria artística, ao tratar o fantástico realisticamente, vestindo os animais com roupas de humanos, ou introduzindo alterações de escala, como nos sonhos. (Warner, 2010, pp. 8-9)

As rimas de berço são caracterizadas por uma forte componente onomatopaica, de *nonsense* e de inocência que favorece a memorização das cantilenas ou lengalengas, tornando-as tão do agrado das crianças. Por isso, tornam-se para a artista uma fonte inesgotável de exploração de significados ocultos e ambiguidades, dando lugar a uma abordagem mordaz e maliciosa. Da série, é importante destacar *Baa, Baa, Black Sheep* (Fig.18), *Polly put the Kettle on* (Fig. 19) e *The Old Woman who lived in a shoe*, (Fig. 20) dado que abordam questões que são recorrentes na obra de



Fig. 18 – *Baa, Baa, Black Sheep*, 1989

Paula Rego. Na rima versão original de *Baa, Baa, Black Sheep* parece existir um diálogo entre uma ovelha e um possível cliente ou dono, acerca da compra e venda de lã e não há sinal de qualquer menina envolvida no negócio:

“Baa, baa, black sheep, have you any wool?  
Yes sir, yes sir, three bags full  
One for the master, one for the dame  
And one for the little boy who lives down the lane.”  
(Rego, 2010, p. 16)

No entanto, na versão de Rego, a ovelha torna-se um sumptuoso carneiro, sentado como uma pessoa, com uma menina de pé encostada a ele e entre as suas pernas, que parece acenar ao rapaz que está fora. Este carneiro, ovelha negra, deita um olhar malicioso para o lado, procurando a cumplicidade do observador, demonstrando uma posição de franco

domínio sobre a menina que, por seu turno, parece desejosa de se envolver numa aventura de cariz erótico e sexual.

Também em *Polly put the Kettle on*, a leitura que Paula Rego nos sugere é diametralmente oposta à versão inicial, que era uma cena doméstica, a tomar chá, em recolhimento e entre pessoas



íntimas. Essa versão dá lugar a um espaço semipúblico da sala de jantar de uma messe de oficiais, um lugar onde homens fortes, fardados e disciplinados são servidos por mulheres fortes, robustas e gigantes. Muito embora, segundo Fiona Bradley, (2002, p. 48) a artista observe que os soldados são supostamente de chocolate, o que poderá justificar a diferença de tamanho em relação às mulheres, o jogo de claro-escuro, revelação-ocultação, torna ambígua a relação entre estas personagens, apresentando uma carga erótica acentuada, muito distante da mensagem dos versos infantis: “De toda a série *Nursery Rhymes*, esta gravura é a que menos se relaciona com o significado aparente da rima, e é sem dúvida uma das imagens mais densas e evocativas.” (Rosenthal, 2005, p. 45)

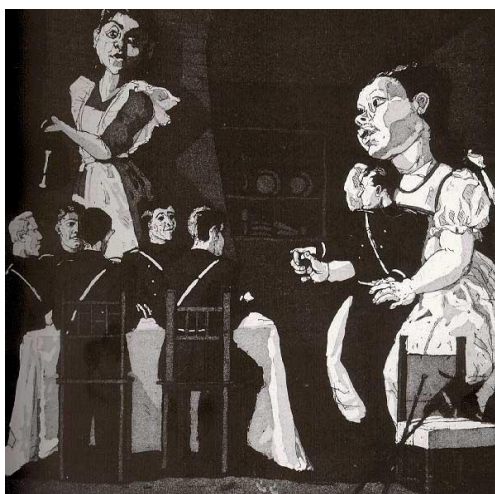


Fig. 19 – *Polly put the Kettle on*, 1989

O que primeiro ressalta à vista na rima *The Old Woman who lived in a shoe* é o facto de trinta e uma pessoas morarem dentro de uma bota aberta, em vários andares como um anfiteatro, existindo várias faixas etárias e cenas diferenciadas. A identidade da mulher velha da rima tem sido atribuída a várias mulheres da história que tiveram muitos filhos. O sapato é interpretado como uma referência ao costume de se atirar um sapato quando os noivos vão em lua-de-mel, para estimular a fertilidade. Na verdade, esta mulher velha tem uma extensa prole e não tem meios para os sustentar, pelo que lhes dá caldo sem pão e acrescenta umas vergastadas antes de os pôr a dormir:

“She gave them some broth without any bread,  
And whipped them all soundly and put them to bed.” (Rego, 2010, p. 64)



Fig. 20 – *The Old Woman who lived in a shoe*, 1989

A imagem mostra uma criança a ser chicoteada pela mulher velha, enquanto as restantes pessoas (crianças, jovens e adultos) assistem sem interferir, com expressões faciais que variam da diversão ao medo, passando pela consternação e a incapacidade de reação. Alguns parecem indiferentes a toda a cena, ocupados que estão com os seus assuntos, como conversar e flertar. À luz da atualidade, este quadro retrata um triste caso de maus tratos infantis. No entanto, uma interpretação diferente pode retratar uma realidade ainda mais indigna, que é a questão do abuso e maus tratos das crianças, perpetrados

perante o olhar indiferente dos adultos, que podemos ser todos nós que, desta maneira, nos tornamos cúmplices do que se passa.

### 1.3.2. *Peter Pan*

*Peter Pan*,<sup>49</sup> um conto escrito por J. M. Barrie<sup>50</sup> que se encontra entre os favoritos da artista, é também trabalhado em gravuras, pelo seu olhar não convencional e não conservador. Na sua abordagem, o Capitão Gancho, velho e velhaco pirata que quer levar o seu bando dos Meninos Perdidos, torna-se uma personagem com aparência algo triste, gentil até, talvez resignado com a perda da sua juventude, mas Neverland mantém-se o lugar onde as crianças estão seguras – na linguagem das brincadeiras infantis, o *livre*: “[...] Peter Pan é uma coisa que se compreende muito bem, a ilha, a Neverland. É uma coisa confortante. Não é desconfortante, o Peter Pan, é confortante, porque as crianças sabem que podem fugir para aquele sítio, onde os perigos são muito bem controlados.” (Ferreira, 2003)

Paula Rego possui um mundo de recordações da sua infância, outro de recordações da infância dos seus filhos e outro de recordações da infância dos seus netos, o que lhe permite abordar qualquer tema relacionado com a infância na sua essência. A artista demonstra o seu sentimento em relação à infância, especialmente no que se prende com abusos e maus tratos infligidos às crianças. Mas também o mostra em relação à sexualidade precoce e relações ambíguas entre crianças e adultos, crianças e animais, convidando o observador a refletir sobre essa temática, mas sob a sua perspetiva.

A admiração de Rego pela história de *Peter Pan* tem uma carga sentimental, já que o livro lhe foi oferecido aos cinco anos pela sua ama, uma jovem rapariga moderna e pouco convencional, mas também por ser uma versão em inglês e por Peter Pan ser envolto em magia. Para trabalhar sobre este conto com isenção, distanciada do conteúdo, da sua interpretação e das suas emoções, Paula Rego pediu a um amigo que a lesse, lhe contasse e lhe sugerisse as cenas a tratar. A necessidade desse distanciamento parece compreensível, tanto mais que existe uma forte

---

<sup>49</sup> *Peter Pan* – Todas as crianças crescem, mas Peter Pan não. Vive com a fada Tinker Bell em Neverland, um lugar mágico onde os meninos não crescem. Vai visitar a sua amiga Wendy e os irmãos John e Michael, levando-os a conhecer esse lugar mágico, onde Wendy se pode tornar a mãe dele e dos Meninos Perdidos. Wendy, em início da adolescência, é bondosa e maternal, embora queira viver na sua casa, junto dos seus pais. Com a magia de Tinker Bell (Sininho), eles saem voando. Peter Pan é inimigo do malvado Captain Hook, um pirata que tem outro inimigo: Crocodile, que lhe comeu a mão, que agora é substituída por um gancho. Os Meninos Perdidos moram dentro de uma árvore oca. Wendy gostou muito deles e conta-lhes histórias maravilhosas. Hook captura os meninos e leva-os para o navio pirata, mas Peter luta com ele, vence-o e consegue salvá-los todos. De volta ao lar, Wendy pede a Peter para ficar com eles, mas ele não aceita, preferindo Neverland, onde nunca vai crescer e onde pode brincar com todas as crianças para sempre.

<sup>50</sup> Dramaturgo e escritor, James Mathew Barrie nasceu em Kirmuir, Escócia, em 1860. Em 1904 escreveu *The Boy Who Wouldn't Grow Up*, mais tarde *Peter Pan*. Em 1928 foi publicado o romance *Peter and Wendy*, ou apenas *Peter Pan*. Acredita-se que Barrie contava histórias aos filhos de sua amiga Sylvia Davies que, por sua vez, lhe inspiraram a escrita de *Peter Pan*, nome surgido do nome próprio de um dos rapazes, Peter, e do deus grego da floresta, Pan. Após a morte de Sylvia tornou-se tutor dos rapazes, doou todos os direitos de autor do conto ao Great Ormond Street Hospital em 1929 e faleceu de pneumonia em Londres, em 1937.

analogia entre a composição de *Wendy and Hook* (Fig. 21) e uma fotografia da artista, com dois anos de idade, a caminhar na praia da Ericeira, pela mão do avô, vestido de fato e de chapéu, tal como o pirata da gravura<sup>51</sup> (Fig. 22).



Fig. 21 – *Wendy and Hook*, 1992



Fig. 22 – Paula Rego, aos dois anos, com o avô na Ericeira.

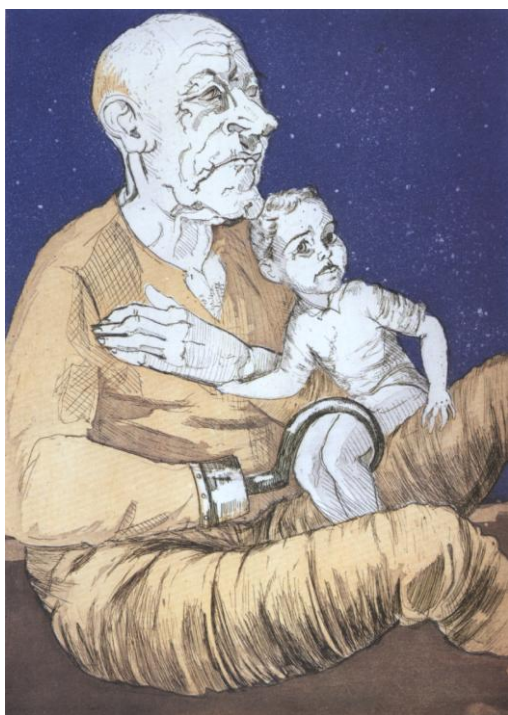


Fig. 23 – *Captain Hook and the Lost Boy*, 1992  
cena de abuso de crianças:

Da série *Peter Pan* sobressaem duas gravuras: *Captain Hook and the Lost Boy* (Fig. 23) e *Wendy's Song* (Fig. 24) cujas representações nos conduzem à esfera dos afetos e das relações interpessoais, familiares e sociais, alguns dos pontos fortes na obra da artista.

Em *Captain Hook and the Lost Boy* encontramos um Captain Hook apagado, um avô velho, triste, amargurado e cansado da vida que, mesmo sem energia, mantém o neto no colo, cuidando que esteja em segurança. Não se tratando de avô e neto, o quadro pode levar-nos a pensar que este menino está refém do pirata, pois está preso pelo braço com a mão esquerda dele e pelas pernas com o gancho, mesmo parecendo existir uma relação pacífica, de certa forma até terna. Segundo Rosenthal, esta gravura transporta-nos para uma

<sup>51</sup> McEwen, p. 18.



“Colocada a cena contra um vivo e estrelado azul, ela dá-nos um óptimo exemplo da perspectiva algo sinistra que Rego tem das relações entre crianças inocentes e adultos opressores. Gancho pode ter um ar cansado e velho mas ainda detém o poder – ainda que o seu único poder seja o de controlar os pequenos e fracos. Rego afirmou que independentemente do que se pensa hoje em dia sobre pedofilia, há amor em ambos os lados desta gravura.” (Rosenthal, 2005, p. 10)



Fig. 24 – *Wendy's Song*, 1992

*Wendy's Song*, por seu turno, apresenta uma cena doméstica, em que uma Wendy ainda criança e não adolescente, como no conto, brinca com bonecas, às casinhas, mexendo algo numa panela, como se fosse uma mulher adulta. No entanto, a representação de Paula Rego está muito além desta interpretação simplista: forte e senhora de si, Wendy deixa ver uma barriga crescida de grávida e a bacia e o balde que está a mexer estão cheios de sangue de abortos, enquanto as bonecas são fetos que assistem a tudo:

“[...] Wendy, que aparece aqui mais jovem do que o normal mas também mais forte e autoritária, apresenta o perfil arredondado da gravidez. Para além disso, a panela que ela está a mexer está repleta de sangue e de fetos, e a cor do sangue atravessa toda a imagem. E como se isso não bastasse, vemos ainda outros fetos a observar a cena. ‘Ela está a mexer sangue.’ Raramente vemos uma imagem tão inocente na sua aparência revelar-se, na verdade, cheia de sofrimento e de horror. Rego indicou ainda que esta gravura é, de certa forma, a progenitora da sua posterior série sobre o aborto.” (Rosenthal, 2005, p. 16)

Com efeito, a abordagem deste tema torna-se precursora e impulsionadora do estudo de outros temas como a gravidez na adolescência e o aborto clandestino, tratados pela artista posteriormente e que serão abordados no capítulo dedicado ao lado político, social e feminino de Paula Rego.

### 1.3.3. *Pendle Witches*

Inspirada num conjunto de poemas de Blake Morrison e composta por doze gravuras, a série *Pendle Witches* foi criada e publicada em 1996, numa edição de luxo, acompanhando os poemas. De todas as gravuras, sobressai a que tem o título *Him*, (Fig. 25) pela pertinência da temática das ambiguidades da violação e outros crimes relacionados com abusos sexuais de menores. Segundo Rosenthal, em data posterior à criação do poema e da gravura, Rego e Morrison descobriram que ambos se tinham inspirado numa notícia sobre o assassinato de uma menina em Brighton por volta de 1986, que seria o primeiro de uma série de outros crimes na mesma época.

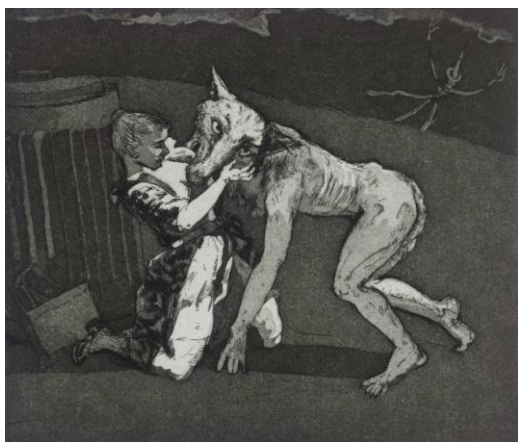


Fig. 25 – *Him*, 1996

Nesta gravura podemos ver uma menina ajoelhada no chão do que parece ser uma rua, as costas contra um caixote de lixo, encurralada, numa posição forçada e subalterna, enquanto uma figura de homem nu com cabeça de raposa ou lobo a pressiona, impondo-se sobre ela e abocanhando o seu ombro esquerdo, claramente numa atitude de ataque. No entanto, a menina não está amedrontada e mostra uma expressão serena, parecendo ter interesse em participar no jogo, ou colaborar, como medida estratégica para tentar saber quais são as intenções do seu atacante.

A corroborar esta suspeita, a menina coloca a sua mão no focinho do seu violador, como que a acariciá-lo, consentindo que leve os seus intentos a vias de facto. Por seu turno, em vez de olhar para a sua presa, o predador olha para o observador, como que a exhibir-lhe a conquista, desafiando-o e anunciando-lhe que está prestes a desfrutar ao máximo da sua presa. A menina tem um rosto de criança, muito diferente dos rostos que saem do traço de Paula Rego, o que Rosenthal justifica como sendo a imagem que o predador tem dela:

“[...] Com uma ambiguidade muito própria de Rego [...] ela olha a cabeça da raposa com um ar tranquilo e inquiridor. Longe de libertar-se, a rapariga coloca a mão direita sobre o focinho do animal como se estivesse a acariciá-lo [...] Rego, a determinada feminista, fez a rapariga segundo a imagem que o violador tem dela, de modo que, paradoxalmente, a imagem acaba por ser mais perturbante do que uma visão convencional de destruição pura e simples.” (Rosenthal, 2005, pp. 74-75)

Como já foi mencionado neste trabalho, as mulheres de Paula Rego são fortes e poderosas, capazes de sobreviver às maiores adversidades e de se adaptar às circunstâncias. Podemos considerar que esta menina está a usar uma estratégia de sobrevivência ao aparentemente colaborar com o violador, predador, pedófilo, ou o que quer que ele represente, com vista a minimizar o impacto previsível do ataque. Ela fará tudo o que estiver ao seu alcance para sobreviver, passando de vítima a vencedora.

#### 1.3.4. *Jane Eyre, Wide Sargasso Sea*

Quando, em agosto de 1846, Charlotte Brontë escreveu *Jane Eyre*,<sup>52</sup> não podia imaginar que, cerca de cento e vinte anos mais tarde, Jean Rhys se iria inspirar na sua obra e escrever *Wide Sargasso Sea*<sup>53</sup> (Vasto Mar de Sargação) (1966).

<sup>52</sup> *Jane Eyre*, obra-prima da literatura inglesa de ficção, escrita por Charlotte Brontë (1816-1855) e publicada em 1847. O livro é uma autobiografia ficcional de Jane, órfã de pai e mãe, que vive infeliz na casa de uma tia que a detesta e a envia

Situando a sua história em cerca de quinze anos antes de *Jane Eyre*, Rhys tece o seu enredo centrando-o em duas personagens protagonistas que vai buscar a essa obra. Assim, Antoinette Cosway, aliás Bertha Mason, e Edward Rochester são levados a um casamento arranjado entre os pais de ambos, por questões de bens e riqueza, e sem se conhecerem. Poderiam ter sido felizes mas, à medida que a história progride, surgem intrigas e questões raciais e de poder, e a relação entre ambos vai-se degradando, levando Antoinette à loucura. Narrada parcialmente na primeira pessoa, em *Wide Sargasso Sea* a história de Antoinette adquire a visibilidade que em *Jane Eyre*, Bertha Mason, nome alterado por Rochester quando se mudam para Inglaterra, não consegue dar à sua história, uma vez que é escondida e encerrada no sótão de Thornfield Hall, longe de toda a gente: *the madwoman in the attic*.

*Wide Sargasso Sea* traz a Paula Rego a inspiração que necessita para a criação de um pastel em 2000 e de uma litografia em 2002, fundindo a sua imaginação e interpretação da obra com as recordações da infância. Assim, situa ambos os trabalhos na casa da Ericeira e recria aí o fervilhar da vida tropical dos crioulos das Caraíbas, com roupas parecidas com as do romance, como nos diz a artista nesta citação de Rosenthal:

“[...] é uma espécie de recordação de uma casa grande que eu tinha na Ericeira, com a família toda e sempre montes de coisas a acontecer. Chamei-lhe *Wide Sargasso Sea* porque as pessoas têm as mesmas roupas do que as personagens do romance. E, claro, também há o casamento da ‘barata branca’, que é como eles lá chamavam aos brancos. [...] Significa muito para mim e eu mantenho sempre o desenho original escondido porque é uma imagem que tem imenso poder e se eu a expuser demais, o poder perde-se.” (Rosenthal, 2005, p. 46)

A vinheta colocada na parte inferior da obra *Wide Sargasso Sea* em pastel mostra, como num desfile, os estádios da vida da mulher desde a infância até à velhice. Nela, uma mulher idosa está vestida de noiva e a seguir também posa nua. Aline Ferreira considera que a artista rompe com os cânones de arte, que colocam a juventude como limite à beleza, desafiando a descoberta do belo não convencional:

---

para Lowood School. Lá, ela conhece os primeiros momentos de felicidade, apesar das regras rígidas, do castigo corporal e do desrespeito pelos internos. Após se formar como professora, decide procurar trabalho, encontrando uma posição de governanta em Thornfield Hall, e professora da jovem Adèle, pupila de Edward Rochester. Jane e Rochester apaixonam-se e Jane aceita casar com ele, mas no momento do casamento, descobre-se que Rochester é casado e que a esposa está louca e vive encerrada no sótão. Jane foge de Thornfield Hall e é recolhida por St John Rivers e as suas irmãs que, afinal, são primos de Jane. Ao receber uma herança de um tio, Jane divide-a com eles. Um ano depois da sua fuga, Jane sente o chamamento de Rochester e decide ir ver o que está a acontecer, encontrando-o cego e ao cuidado de dois criados fiéis. Thornfield Hall ardeu num incêndio provocado por Bertha, e ele perdeu a vista e uma das mãos ao tentar salvar todos os que lá viviam. Como já não é casado, Jane decide, finalmente, casar com ele.

<sup>53</sup> Inspirado pela obra *Jane Eyre* e escrito por Jean Rhys (1890-1979) em 1966, *Wide Sargasso Sea* tornou-se um clássico da literatura do século XX, tendo sido adaptado ao cinema. Situa-se na paisagem exótica das Caraíbas, na década de 1830 e a história é contada parcialmente pela sua protagonista, Antoinette Cosway (Bertha Mason em *Jane Eyre*). Herdeira e crioula branca nascida numa sociedade colonialista e opressiva, Antoinette narra a sua vida desde a infância até ao casamento arranjado com um jovem inglês (Edward Rochester em *Jane Eyre*), que logo se deixa fascinar pela sua sensualidade e beleza. Mas depois do casamento, à medida que a história avança e que se vão conhecendo melhor, a sua relação vai-se deteriorando. Apanhada entre a sociedade europeia e a caribenha, não tem sentimento de pertença em relação a nenhuma. Vítima de intrigas e de infidelidades e com uma saúde mental precária, Antoinette desenvolve paranoias, atingindo a loucura.

“Rego thus defies the traditional aesthetic canon that tends to show nudity mostly in young women, depicted as objects of male desire and concupiscence, by suggesting that older women can also be portrayed naked and remain aesthetically significant. Another subversive detail [...] the bride who, again, challenges expectations, for instead of being young she is an old woman in a traditional bridal dress, holding by the hand a youthful bridegroom, who looks almost childish. Aesthetic and pictorial conventions are thus overthrown and rewritten.” (Ferreira, 2007, pp. 298-299)

*Jane Eyre* é um romance melodramático em que a sexualidade, o desejo e os sonhos são reprimidos, a mentira e a crueldade persistem mas, no final, o amor triunfa. Existe a dicotomia bem-mal, vencendo claramente o bem, e também uma enorme diferença entre a força anímica e de caráter que caracteriza Jane e a fraqueza mental que faz de Bertha um farrapo humano. E existe uma noção de consciência que, por um lado, leva Rochester a não se desfazer da esposa louca, concedendo-lhe o direito à vida, mesmo que ela seja um estorvo e um impedimento à concretização da sua ligação com Jane, preferindo arriscar-se a cometer bigamia. Por outro lado, leva Jane a não aceitar cometer esse crime, mesmo à custa da sua felicidade, embora sabendo que Bertha seria um obstáculo fácil de derrubar.

Mas esta obra retrata também a emancipação da mulher e as ideias avançadas de Charlotte Brontë em relação à época, mostrando que a mulher, representada por Jane, é capaz de trabalhar e garantir o seu sustento, sem precisar de se casar para sobreviver. Por outro lado, Rochester que, ao longo da história se apresenta como garboso, orgulhoso e altivo, tem de se redimir para merecer Jane, o seu grande amor, ficando fisicamente diminuído, ao tentar salvar pessoas do incêndio, incluindo Bertha.

A série *Jane Eyre* é composta por vinte e cinco litografias, criadas entre 2001 e 2002 e publicadas em 2003. Anthony Rudolf é o modelo para Mr. Rochester, enquanto Lila Nunes serve de modelo para ambas: Jane e Bertha. Ao utilizar a mesma modelo para ambas as personagens, a artista demonstra um sentimento igualmente empático para com as duas. Marina Warner afirma que “Bertha é uma potencial dupla de Jane” e Paula Rego confere assim à sua obra uma “complexidade intelectual” superior. (Rosenthal, 2005, p. 48)

Nesta série de litografias, Paula Rego explora um conjunto de questões que nos sensibilizam enquanto cidadãos, dando-lhes visibilidade e permitindo que, à luz da atualidade, atinjam uma dimensão maior do que atingiriam se ficassem confinados à época retratada na narrativa textual. Destacam-se, por isso, as litografias *Jane and Helen*, (Fig. 26) *Jane Eyre*, (Fig. 27) *Loving Bewick*, (Fig. 28) *Bertha’s Monkey*, (Fig. 29) *Biting* (Fig. 30) *Night* (Fig. 31) e *Come to Me* (Fig. 32).

*Jane and Helen* representa a tristeza, a compaixão e o amor fraterno, a solidariedade para com o próximo. Helen está a morrer de tuberculose e Jane não a abandona. Quando Helen lhe morre nos braços, Jane dá-lhe um abraço de despedida, ainda que a sua abnegação possa significar um contágio com a doença e conduzi-la ao mesmo desfecho. Pela semelhança entre a virgem Maria com o filho descido da cruz, e Jane segurando Helen morta nos braços, este quadro sugere uma *Pietá*, tema caro aos artistas do Renascimento e à própria artista. Na opinião de Aline Ferreira, esta representação permite a antecipação do curso dos acontecimentos:



Fig. 26 – *Jane e Helen*, 2001-02

“The figure of death on the left announces Helen’s passing away. [...] There are, however, more prognostications [...] which in many ways foreshadow Jane’s life trajectory: on the right, [...] a house on fire, while a woman next to a fallen bird, lying on the ground, seems to hold a lighted torch in her hand – probably Bertha Mason after having set fire to Thornfield Hall. [...] another painting looks forward to Jane’s meeting with Mr Rochester when he is riding his horse, as well as his subsequent fall, with Jane witnessing his distress in the

background.” (Ferreira, 2007, p. 301)



Fig. 27 – *Jane Eyre*, 2001-02

Em *Jane Eyre* não nos é revelado o rosto de Jane, que se apresenta de costas para o observador. No entanto, podemos deduzir pela sua postura de ombros descaídos, mãos penduradas e cabeça baixa que leva consigo uma imensa carga de tristeza, mas que carrega o seu fardo com determinação. Não precisamos de ver a expressão da cara de Jane para compreendermos a sua força interior. Apesar da sua aparente vulnerabilidade, ela segue os seus princípios, indiferente aos outros, afastando-se, sabendo que o caminho a trilhar não será fácil. Para Ferreira, Jane combina a inocência com a assertividade e a força de caráter e de personalidade:

“The size of the figure, which completely dominates the canvas, suggests that we are looking at a woman who is sure of what she wants, who knows how to keep her physical boundaries inviolate and who will never bend

her will against what she considers as her moral duty to herself, her convictions about her physical and moral integrity.” (Ferreira, 2007, pp. 302-303)

O que de imediato ressalta em *Loving Bewick* é a posição de Jane, recebendo algo do bico do pelicano que, segundo Marina Warner citada por Rosenthal, “é através de alimento mental oferecido por livros e por imagens que Jane Eyre sobrevive”. (Rosenthal, 2005, p. 53) Ajoelhada e inclinada para trás, numa postura de cedência relativamente ao pelicano, por sua vez inclinado sobre ela e encorajado pela mão dela nas suas costas, parecemos estar em presença de um encontro erótico entre Jane e o pássaro. Esta interpretação é corroborada por Aline Ferreira que, além da existência de um abraço erótico entre o pelicano e Jane, sugere uma transação sexual muito mais profunda:





Fig. 28 – *Loving Bewick*, 2001-02

“[...] a powerfully sensual scene depicting Jane receiving the kiss of a pelican, which is drawn towering over her. [...] Jane, in a genuflecting posture, has her mouth open as if about to receive the communion Host but, instead of the Eucharistic wafer, her open lips are almost touching the beak of a pelican, as if in expectation of the carnal partaking of a kiss. Jane’s left hand rests protectively on the pelican’s back, as if in an almost erotic embrace [...] Jane’s almost spiritual transfiguration might be read as her anticipatory desire for carnal union with Mr. Rochester [...]” (Ferreira, 2007, pp. 300-301)

Bertha, ou Antoinette, é claramente a antítese de Jane. Ambas tiveram de suportar dificuldades na infância e adolescência mas, enquanto Jane agarrou a vida com todas as forças, com vista à sua superação e tornando-se numa mulher forte e independente, Bertha perdeu-se no seu percurso de vida e deixou de existir. É uma vítima, mas é também um lugar desocupado, uma não-existência física. Rego representa-a como um boneco, vestido com uma túnica cor de pérola, lembrando um vestido de noiva, com pés e mãos atados, denunciando a impossibilidade de Bertha fugir do sótão, mas não passa de um macaco – *Bertha’s Monkey*, um avatar de Bertha. De certa forma, podemos considerar que Bertha ou Antoinette está condenada ao fracasso, enquanto Jane está vocacionada para o sucesso:



Fig. 29 – *Bertha’s Monkey*, 2001-02

“Unlike Jane, Antoinette is trapped by her anger at her past. Where Jane is able to overcome her hardships, Antoinette or Bertha is imprisoned by them. As artist Paula Rego stated, while *Wide Sargasso Sea* is about Antoinette, the victim of male society, *Jane Eyre* is about an independent woman who overcomes her surroundings. Both characters were surrounded by negative environments, but Jane was able to use her intelligence and common sense to survive.” (Mericle, 2012, p. 239)

Em *Biting* é possível interpretar a representação de uma cena de violência sexual que vai para além da obra original, na qual Bertha, movida pelo ódio, morde o seu irmão que está de visita. Nesta abordagem, Paula Rego apresenta-nos a sua narrativa, contando o que terá originado a mordedura de Bertha.

Na imagem, Mr. Mason parece usar uma máscara que lhe tapa o rosto enquanto, numa pose de intimidade física e erótica, apalpa o peito da irmã, um gesto que reflete ambiguidade sexual, censurável entre irmãos, mesmo incestuoso. Na opinião de Ferreira, essa ambiguidade é recíproca:



Fig. 30 – *Biting*, 2001-02

“He is depicted towering over Bertha, feeling her breast, in an incestuous move, while Bertha reacts by biting his arm. Her closed eyes, however, suggest that while rebelling against her brother’s gesture, she may simultaneously be enjoying the sexual caress. The striking red note provided by Mr Mason’s scarf contrasts sharply with the white dress worn by Bertha, parodically suggesting a bride’s purity.” (Ferreira, 2007, p. 309)

*Night* revela a noite em que Jane foge de Thornfield Hall, depois de se ter descoberto que Rochester é casado e a sua esposa é a *madwoman in the attic*, de forma que nem Rochester nem outro habitante da casa se apercebiam do seu desaparecimento. Brontë descreve assim a partida de Jane:



Fig. 31 – *Night*, 2001-02

“It was yet night [...] I rose: I was dressed; for I had taken off nothing but my shoes. I knew where to find in my drawers some linen, a locket, a ring. [...] I made up in a parcel; my purse, containing twenty shillings (it was all I had), I put in my pocket: I tied on my straw bonnet, pinned my shawl [...] Drearly I wound my way downstairs: I knew what I had to do, and I did it mechanically. [...] I opened the door, passed out, shut it softly. [...] The great gates were closed and locked; but a wicket in one of them was only latched. Through that I departed: it, too, I shut; and now I was out of Thornfield. [...] No reflection was to be allowed now: not one glance was to be cast back [...] I was weeping wildly as I walked along my solitary way; fast, fast I went [...]” (Brontë, 1979, pp. 346-348)

Na abordagem pictórica de Paula Rego, Jane leva a saia a cobrir-lhe a cabeça, em vez do xaile e do chapéu; é mais fácil esconder a cara deste modo. No entanto, é possível observar que o estado de espírito não diverge do original: “E está mesmo muito triste.” Rego tira partido do cenário, a noite estrelada estabelece um contraste entre o brilho do céu e do vestido e a profunda infelicidade que se abateu

sobre Jane. Este é também o ponto de vista de Aline Ferreira, que salienta a determinação de Jane:

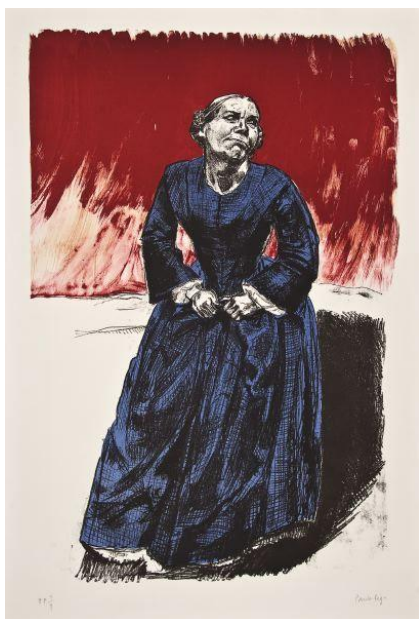


Fig. 32 – **Come to Me**, 2001-02

“Jane appears to be very sad about leaving Thornfield Hall after discovering Bertha’s existence, but she finds comfort in her deep resolve and in the certainty that she is doing what she considers to be the right thing. The starry night contributes to set off the strikingly white dress and veil Jane is wearing, metonymic of her cancelled wedding the previous day [...] the figure of Jane fills most of the available surface, indicative of the strength of her purpose and determination.” (Ferreira, 2007, p. 306)

Para concluir esta análise conjunto de comentários sobre as imagens selecionadas da série *Jane Eyre*, salienta-se a obra *Come to Me*, por representar o momento em que Jane ouve o chamamento de Rochester, no incêndio que o faz perder a vista e uma das mãos, causando também a morte a Bertha. Segundo Aline Ferreira, em *Jane Eyre* são recorrentes dicotomias como fogo-gelo, vermelho-branco e acrescenta que Jane é frequentemente associada ao vermelho, a cor do amor e da paixão, mas também da dor e do fogo. Esta obra transmite uma mensagem de força às mulheres, incentivando-as a lutarem pelos seus sonhos e os seus ideais, a agirem de acordo com os seus princípios. Brontë considera que não há lugar a hesitações; Jane deve largar tudo e correr para o seu amor, e assim desenha a sua narrativa:

“‘What have you heard? What do you see?’ asked St John. I saw nothing, but I heard a voice somewhere cry –  
 ‘Jane! Jane! Jane!’ – nothing more.  
 ‘O God! what is it?’ I gasped. [...]  
 ‘I am coming! I cried. Wait for me! Oh, I will come!’ I flew to the door and looked into the passage: it was dark. I ran out into the garden: it was void.” (Brontë, 1979, pp. 444-445)

Na obra de Rego, a decisão de Jane resulta dessa reflexão:

“Está a tentar decidir-se se há-de socorrer Rochester ou não, e está claramente dilacerada pela dúvida, a suspeita e até a angústia que essa decisão lhe provoca. Como Rego é, à sua maneira, uma artista narrativa tão poderosa como Brontë, esta Jane sabe ainda mais do que a Jane de Brontë. Tem muito mais agonias e mais ambiguidades morais para considerar antes de poder ir ter com Rochester de espírito livre.” (Rosenthal, 2005, p. 56)

Rego entende que Jane deve ponderar um pouco antes de tomar a decisão de responder ao chamamento; por isso, a sua narrativa visual resulta num retrato “maravilhosamente enigmático de Jane”, para usar as palavras de Rosenthal. Jane toma o seu tempo e reflete sobre a sua vida com Rochester ainda que, atrás de si, a casa esteja a arder. Jane segue a recomendação de Rego; pondera e decide voltar a Thornfield Hall, onde vai encontrar destroços e memórias de vivências negras naquela propriedade. Mas encontra também o que resta de Rochester, agora estropiado e merecedor de Jane, redimido através das suas penas e também disponível para a tornar feliz.



## 1.4. Literatura portuguesa

### 1.4.1. O Crime do Padre Amaro

Nem só a literatura inglesa serve de inspiração à obra de Paula Rego. Tendo como motivação principal a necessidade de uma intervenção de crítica social e também em jeito de homenagem a seu pai, grande admirador de Eça de Queirós, Paula Rego escolheu trabalhar sobre um romance que considera uma história de amor: *O Crime do Padre Amaro*<sup>54</sup>:

“Escolhi um romance muito português, porque senti que precisava de actividade social em vez das coisas que se encontram nos contos populares. O Crime do Padre Amaro critica a sociedade, é muito bem observado e uma leitura deliciosa, mas acima de tudo é uma história de amor”.<sup>55</sup>

Para a realização da série, a artista inspirou-se em algumas obras do pintor Murillo, tendo ficado impressionada com o requinte das vestes das personagens, com texturas, rendas, veludos e pregueados, que lhe despertou o desejo de pintar um drama em trajes de época, “*a costume drama*”. Na verdade, a artista, que gosta de “[...] vestir as pessoas nas pinturas, tal como se vestem bonecas quando se é pequeno”,<sup>56</sup> tinha já trabalhado esses detalhes primorosamente a pastel seco, e obtido magníficos efeitos e riqueza de texturas, por exemplo, em obras como *The Fitting* (A Prova) (1990), *Sitting* (Sentada), *Bride* (Noiva) ou *Target* (Alvo), da série Mulher-Cão (1994) ou mesmo *Dancing Ostriches* (Avestruzes Dançarinas) (1995).

No catálogo de abertura da exposição na Dulwich Picture Gallery, o diretor do museu refere que Paula Rego apresentou “[...] um poderoso conjunto de obras em que se associam a fé, a luxúria e a feminilidade.”<sup>57</sup> Segundo Alexandre Pomar, estas características são potenciadas pelo vestuário, que determina as atitudes das personagens. Por um lado, os vestidos ressaltam nas mulheres o seu poder, como em *Angel*; a sua sensualidade, como em *Looking Out* (A Janela); a sua beleza,

---

<sup>54</sup> *O Crime do Padre Amaro*, romance anticlerical, escrito por Eça de Queirós (1845-1900) e publicado em 1875 na Revista Ocidental e como livro um ano mais tarde. É uma das obras do escritor mais difundidas no mundo e considerada por muitos como o melhor romance realista do séc. XIX. A obra situa-se em Leiria e aborda a questão dos sacerdotes que violam os votos do celibato eclesiástico que lhes foram impostos desde a adolescência, sem ter em consideração se tinham vocação religiosa. Amaro foi criado para se tornar padre, apesar de não sentir qualquer vocação ou interesse pelo sacerdócio e de ter uma natureza libidinosa. Este padre católico não resiste ao desejo sexual por Amélia, noiva do escrevente João Eduardo, e as circunstâncias proporcionam que se desenvolva uma relação escondida entre ambos, resultando numa gravidez. Afastada da cena pelo pároco Amaro e pelo cônego Dias, seu cúmplice por, também ele, manter uma relação clandestina com a mãe da rapariga, Amélia é enviada para uma aldeia para evitar um escândalo, sem que sequer a mãe saiba o motivo da sua retirada. Aprisionada e separada da mãe, marginalizada e abandonada por Amaro, Amélia dá à luz um menino, “um rapagão”, que o padre entrega a uma *tecedeira de anjos*, cujo ofício é asfíxiar ou fazer desaparecer os recém-nascidos indesejados, no intuito de apagar os vestígios do seu procedimento. Arruinada como mulher e como mãe, Amélia não resiste e morre em convulsões após o parto. Arrependido, Amaro tenta recuperar o filho, mas já é tarde demais, pois o bebé está morto, e portanto sai à pressa de Leiria, sem mesmo esperar pelo funeral de Amélia. Algum tempo mais tarde, na capital, encontra o cônego, com quem conversa sobre o que se passou e ambos passam uma esponja sobre essa história e continuam as suas vidas como sacerdotes, como se nada tivessem feito de mal.

<sup>55</sup> Pomar, Alexandre. “Amor e crime”. [http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre\\_pomar/2007/08/paula-rego-19-1.html](http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/08/paula-rego-19-1.html). 29.08.2012. (acedido 16.08.2013)

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Ibidem.

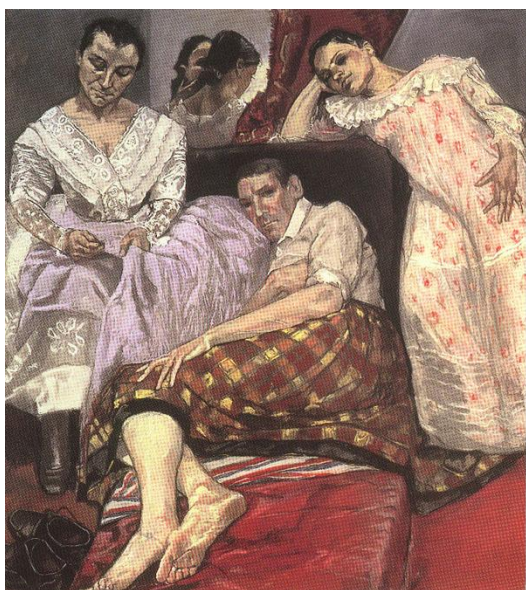


Fig. 33 – *The Company of Women*, 1997

bonita: ‘tinham calhado um com o outro’ [...] Os dias iam assim passando para Amaro, fáceis, com boa mesa, colchões macios e a convivência meiga de mulheres. [...] ‘Estava aborrecido em baixo, vinha um bocado para o cavaco’ [...] rindo, todo contente: ele estava ali para o que quisessem, até para dobadaoura! Era mandarem, era mandarem!...” (Queirós, 2002, pp. 60-62)

De facto, Amaro não abdica da vida religiosa, na qual ingressou ainda que sem convicção, mas também não se exclui da vida mundana. Seduz a filha da dona da casa, comprometida, com quem

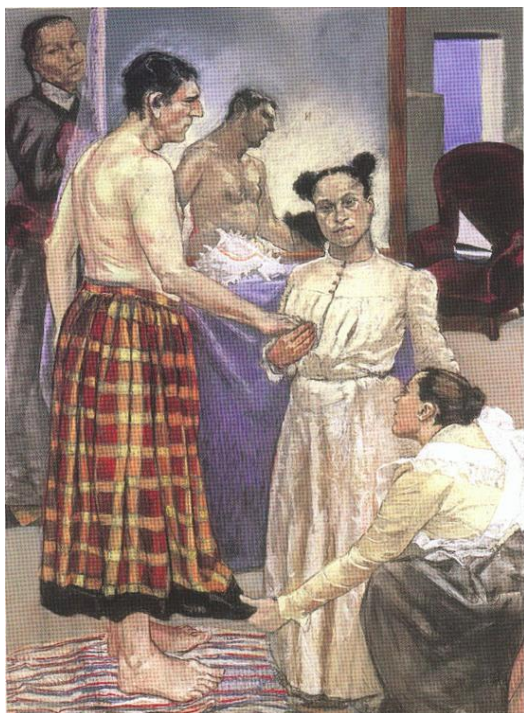


Fig. 34 – *Mother*, 1997

como em *Lying* (Prostrada). Por outro lado, a saia comprida que Amaro está a usar em *The Company of Women* (Entre as Mulheres) (Fig. 33) e em *Mother* (Mãe) (Fig. 34), confere-lhe uma acentuada feminilidade e demonstra uma estranha ambiguidade nas relações entre as personagens, apesar de, enquanto padre, Amaro se vestir com paramentos até aos pés.

Parece óbvio que aprecia e retribui o mimo que recebe, procurando a confraternização e o convívio com as mulheres, no meio de quem se sente muito bem, agindo como se fosse uma delas, o que corresponde à narrativa textual:

“A S. Joaneira, muito maternal [...] Amélia tinha com ele uma familiaridade picante de parenta bonita: ‘tinham calhado um com o outro’ [...] Os dias iam assim passando para Amaro, fáceis, com boa mesa, colchões macios e a convivência meiga de mulheres. [...] ‘Estava aborrecido em baixo, vinha um bocado para o cavaco’ [...] rindo, todo contente: ele estava ali para o que quisessem, até para dobadaoura! Era mandarem, era mandarem!...” (Queirós, 2002, pp. 60-62)

mantém uma relação carnal às escondidas, abandonando-a quando fica grávida e enjeitando o filho, a quem sentencia de morte. No entanto, Paula Rego é condescendente e até algo compreensiva em relação a Amaro, considerando que é uma história de amor, que reflete uma recusa em decidir a sua própria vida, deixando-se mimar pelas mulheres, como na sua infância, como refere em entrevista a Aline Ferreira:

“O *Crime do Padre Amaro* é uma história de amor, muito vulgar. [...] ela perde-se nele, ela gosta dele porque ele é padre, porque ele tem poderes mágicos, como se fosse um intelectual extraordinário. Ele sentia-se confortado na companhia das mulheres. E foi isso exactamente que eu retratei em *The Company of Women* (1997). Ele era tratado sempre pelas criadas que o vestiam, mascaravam, davam-lhe muitos mimos e

o rapaz sentia-se bem. É uma história muito comovente e triste. É um livro fantástico.” (Ferreira, 2003)

É uma história de amor, mas é também uma história de relações de poder, de dominação e submissão, de confiança e traição, de irresponsabilidade e de egoísmo, cobardia, falta de caráter e de escrúpulos, em última análise, uma história sobre a quebra dos votos de celibato dos sacerdotes. Eça de Queirós julga a igreja católica incapaz de definir e tratar de questões de foro moral e critica a ambiguidade da linguagem utilizada em alguma literatura religiosa, colocando o êxtase da paixão a Deus lado a lado com o êxtase da paixão carnal, promovendo uma promiscuidade de pensamento e uma linguagem erótica, mesmo obscena, como é possível verificar neste extrato do romance:

“[...] *Cânticos a Deus*, tradução publicada pela sociedade das Escravas de Jesus. É uma obrzinha beata, escrita com um lirismo equívoco, quase torpe – que dá à oração a linguagem da luxúria: [...] ‘Oh! Vem, amado do meu coração, corpo adorável, minha alma impaciente quer-te! Amo-te com paixão e desespero! Abrasa-me! Queima-me! Vem! Esmaga-me! Possui-me!’ E um amor divino, ora grotesco pela intenção, ora obsceno pela materialidade, geme, ruge, declama assim em cem páginas inflamadas onde a palavras gozo, *delícia*, *delírio*, *êxtase*, voltam a cada momento, com uma persistência histérica. [...] É beato e excitante; tem as eloquências do erotismo, todas as pieguices da devoção [...]” (Queirós, 2002, pp. 65-66)

O *Crime do Padre Amaro* permite à artista tecer críticas intensas porém subtis e por vezes sarcásticas à instituição da igreja e a aspetos que considera inaceitáveis, como a falta de integridade em elementos religiosos. Mas também a leva a remexer em tabus do mundo eclesiástico, como a quebra dos votos de celibato dos padres, que considera um fracasso da igreja católica, as relações clandestinas com mulheres e a masturbação, questões suscetíveis de escandalizar e chocar o observador mais sensível, conforme identifica Aline Ferreira na obra de Rego, em *The Cell (Cela)*: “[...] portrays Father Amaro lying down on his stomach in bed, masturbating over an image of the Virgin Mary under the bed, while listening to Amélia undressing in a room above him.” (Ferreira, 2007, p. 175) (Fig. 35)

Esta pintura corresponde a uma passagem do romance em que Amaro ignora os seus votos de entrega absoluta a Deus, e dá largas ao seu desejo incontido por Amélia, uma tentação que se torna obsessão em a possuir:

“[...] perturbado por aqueles períodos sonoros, túmidos de desejo; e no silêncio, por vezes, sentia em cima ranger o leito de Amélia; o livro escorregava-lhe das mãos, encostava a cabeça às costas da poltrona, cerrava os olhos, e parecia-lhe vê-la em colete diante do toucador desfazendo as tranças; ou, curvada, desapertando as ligas, e o decote da sua camisa entreaberta descobria os dois seios muito brancos. Erguia-se, cerrando os dentes, com uma decisão brutal de a possuir.” (Queirós, 2002, p. 66)



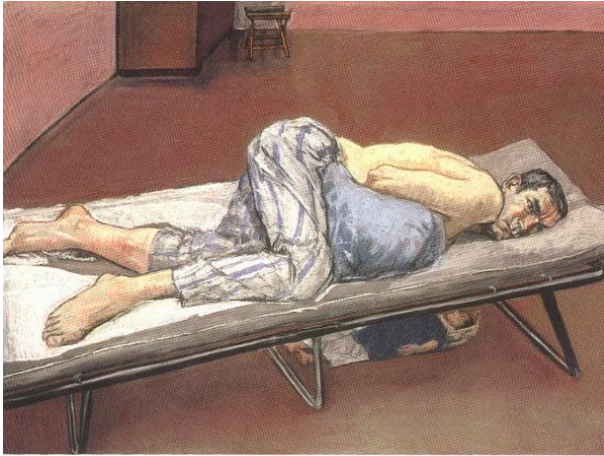


Fig. 35 – *The Cell*, 1997

Em resultado do ciúme que o ataca e consome, interdito aos prazeres mundanos, Amaro imagina-se investido dos poderes de Deus, uma autoridade poderosa, capaz de castigar e torturar, de fazer estremecer quem tiver a desfaçatez de sequer desejar tocar no objeto que considera sua propriedade:

[...] Aquele miserável escrevente podia casar e possuir a rapariga – mas que era ele em comparação dum pároco a quem Deus conferia o poder supremo de distribuir

o Céu e o Inferno?... – E repastava-se [...] pensando em João Eduardo e em Amélia, lamentava não poder acender as fogueiras da Inquisição!” (Queirós, 2002, pp. 92-93)

Manipulador sem escrúpulos, Amaro é indiferente aos sentimentos de Amélia. E apesar do escândalo que uma mancha na reputação de Amélia inevitavelmente provocaria naquela sociedade claustrofóbica, moralista e hipócrita, condicionada pela retórica dos elementos religiosos que a frequentam, na sua maioria hipócritas também, Amaro não hesita em se aproveitar das fraquezas da moça. Sedu-la, fazendo-a acreditar que, sendo ele um representante de Deus na terra, um relacionamento entre ambos seria abençoado e sem pecado. Sem entraves aos seus propósitos, Amaro dá largas à sua imaginação e sente-se cada vez mais poderoso, supremo na hierarquia de Deus, numa espiral crescente de narcisismo:

“Onde havia uma autoridade igual à sua? Nem mesmo na corte do Céu. O padre era superior aos anjos e aos serafins – porque a eles não fora dado como ao padre o poder maravilhoso de perdoar os pecados! Mesmo a Virgem Maria, tinha ela um poder maior que ele, padre Amaro? Não: [...] porque, se a Virgem tinha encarnado Deus no seu castíssimo seio, fora só uma vez, e o padre, no santo sacrifício da missa, encarnava Deus todos os dias!” (Queirós, 2002, p. 234)



Fig. 36 – *Ambassador of Jesus*, 1997

No seu autoconceito de onipotente, acima do bem e do mal, arroga-se a capacidade de julgar o que é pecado e que pecados podem ser perdoados. Num processo de dominação sobre Amélia, Amaro intitula-se um verdadeiro mensageiro de Deus, na narrativa pictórica de Paula Rego relativa a esta passagem, *Ambassador of Jesus* (*Embaixador de Jesus*). (Fig. 36) Amaro veste Amélia com o manto da Nossa Senhora e aprecia a sua beleza,

comparando-a à Virgem: “Oh, filhinha, és mais linda que Nossa Senhora!” (Queirós, 2002, p. 239) Esta imagem mostra, novamente, o lado subversivo da artista, que utiliza a provocação para denunciar aspetos sociais que carecem de reflexão e mudança, chocar o observador e agitar as consciências.



Fig. 37 – *Looking Out*, 1997

Em *Looking Out* (A Janela) (Fig. 37) além de adivinharmos uma bela mulher à janela, vemos também Amélia grávida, com os quadris alargados, olhando pela janela na esperança que Amaro venha. Apanhada numa ratoeira, é confinada a um espaço em que Amaro a esconde para que passe a gravidez em segredo e ele se possa ver livre do filho depois. Incapacitada de tomar o rumo da sua vida, enquanto espera para dar à luz, Amélia toma consciência de que é uma mulher traída e é com frustração que assiste ao desmoronar dos sonhos que Amaro originou, acalentou e lhe impôs. Mas é também uma mulher à procura de uma solução para a sua vida, na forma de um homem que, não podendo ser Amaro, que a aniquilou trocando-a pelo seu próprio bem-estar, poderá ser o noivo, com quem planeava casar antes de Amaro entrar em cena.

Segundo Bradley, a expectativa é o estado natural de Amélia:

“This is Amelia at several points in the story; in fact it is Amelia’s constant condition. It may be that she is in the first flush of her affair with Amaro, looking for his pseudo-intellectualism to rescue her from the confines of bourgeois life with her mother. Or we may be later in the

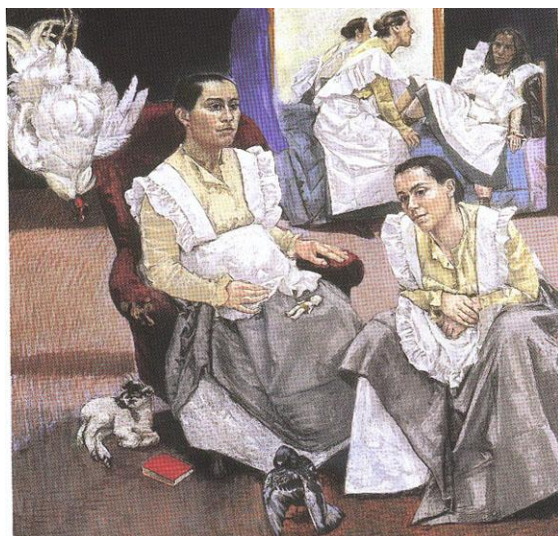


Fig. 38 – *The Coop*, 1998

story, and it is perhaps her former fiancé for whom she looks, desperate for him to renew his promise of marriage so that she may escape the fate of shame and death that awaits her.” (Bradley, 2002, p. 88)

Em *The Coop* (Capoeira) (Fig. 38) encontramos esse mundo de mulheres em modo de espera; o romance de Amélia e Amaro em duas fases: a dos sonhos e a da desilusão. Em primeiro plano, do lado direito, vemos uma Amélia doce e sonhadora. Ao centro, Amélia grávida tem no colo uma boneca, a criança que vai nascer. O seu olhar reflete desilusão, amargura,



frustração; espera que o seu filho nasça, mas sem esperança que os sonhos se concretizem. Ao fundo, uma mulher jovem (a filha do sineiro?), olha para Amélia, também refletida no espelho, com a expressão carrancuda.

Poderemos interpretar que, no seu confinamento e abandono, Amélia está excluída, marginalizada, sozinha e entregue a si própria, mas desejaria ter o apoio da mãe, que não é conhecedora do que se passa. Nesta pintura o ambiente é de nostalgia e desilusão, mas a morte paira no ar: a galinha pendurada, o cordeiro e a pomba no chão e o boneco no colo, poderão indiciar um ritual de sacrifício, que se concretiza no romance de Queirós. Amaro usou Amélia e quer ver-se livre dela e do filho, porque ele é a prova do seu crime:

“[...] se ambos morressem, ela e a criança, era o seu pecado e o seu erro que caíam para sempre nos escuros abismos da eternidade... Ele ficava como antes da sua vinda a Leiria, um homem tranquilo, ocupado da sua igreja, duma vida limpa e lavada como uma página branca!” (Queirós, 2002, pp. 324-325)

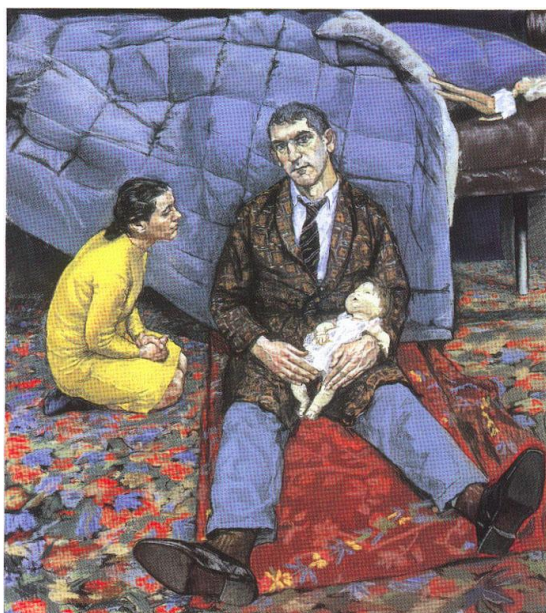


Fig. 39 – *The Rest on the Flight to Egypt*, 1998

narrativa de Eça:

“[...] sentiu enfim um alívio de todo o seu ser. Estava acabado! Lá falara à Carlota e ao anão; lá lhe pagara um ano adiantado; agora era esperar pela noite!... [...] Então o contacto do seu filho, contra o seu peito, desmanchou como um vendaval todas as ideias de Amaro. O quê! Ir dá-lo àquela mulher, à tecedeira de anjos, que na estrada o atiraria a algum valado, ou em casa o arremessaria à latrina? Ah! Não, era o seu filho!” (Queirós, 2002, pp. 323-325)

Nesta pintura Paula Rego parece ser, mais uma vez, condescendente com Amaro. Podemos interpretar que a artista lhe dá uma oportunidade de se redimir dos seus erros e agarrar a vida do filho que tem nos braços. Amélia, por seu turno, parece implorar-lhe que não afaste o seu filho.

Mas, na narrativa de *Eça de Queirós*, Amaro aparece como uma personagem egocêntrica, que passa por cima de tudo e de todos para satisfazer os seus interesses, mesmo que isso vá contra os princípios que prega nos seus sermões. Violando os seus votos de celibato sacerdotal, enceta uma relação amorosa, cujo fruto ele entrega para abate. Saída da pena de um homem, esta obra de *Eça de Queirós* representa uma visão masculina das emoções e dos segredos da mulher, fazendo despertar sentimentos confusos e opostos de inocência e pecado, domínio e dependência, desejo e culpa. Contada pela mão de Paula Rego, torna-se uma história de amor, em que a mulher não é uma vítima, como no romance de *Eça*, e a sua história é compreendida e sentida pelas mulheres, capazes de fazer face às adversidades, apagar a resignação e reverter o destino traçado:

“Um anjo guardião e vingador preside a esta série, alheio ao texto do romance e com a presença bem física de um corpo de mulher. É uma imagem vinda de um mundo antigo, uma imagem dúplice do castigo e do perdão, com os símbolos da Paixão que são a espada e a esponja, mas é também uma imagem inteiramente terrena, arrancada à pintura religiosa para intervir no presente. ‘O romance é apenas um ponto de partida, um detonador, e depois as imagens tomam a dianteira, como um cofre cheio de segredos, como as bonecas russas’”.<sup>58</sup>



Fig. 40 – *Angel*, 1998

Aline Ferreira encontra semelhança entre *Angel* (Anjo) (Fig. 40) e a figura de Santa Catarina empunhando uma espada, em *Crivelli's Garden* (*O Jardim de Crivelly*) (1990-91), aspeto que a própria artista não tinha relacionado. Ferreira considera também que a figura do Anjo nos remete para uma dupla função de “anjo da casa” e “mulher fatal”, o que Paula Rego confirma: “Pois é, tem razão, o Anjo tem uma esponja na mão e a outra não. É que a Santa Catarina está a matar o homem e o Anjo não. É uma correctora também.” (Ferreira, 2003) Este anjo da guarda e anjo vingador, cuja missão é proteger e vingar é, nas palavras de Ana Gabriela Macedo, uma “figura tutelar”, uma “Anjo-Mulher” robusta, que “inspira força e o enigma do seu sorriso deixa antever uma promessa de vigilância”<sup>59</sup>.

Segundo Fiona Bradley, Rego não abandona a sua heroína, como faz *Eça de Queirós*. Por isso seria estranho se, na sua narrativa, Amélia tivesse um final tão trágico. Enquanto Amélia supera a situação de ser abandonada e mãe solteira, que é o que acontece com muitas mulheres na vida real, o Amaro de Rego é quem definha e é derrotado:

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> Macedo, Ana Gabriela. “Da ‘Mulher-Cão’ à ‘Mulher-Anjo’: Paula Rego, Identidade, Desejo e Mito”. *Cadernos de Literatura Comparada* Margarida Losa da Faculdade de Letras do Porto.

“In Rego’s re-created world of Portuguese petty-bourgeois intrigue, it is Amaro who fades away, while Amelia remains to cope alone. The ability of women to cope, and specifically to cope with the often unwanted consequences of their own sexuality, is the real subject of Rego’s Amaro pictures.” (Bradley, 2002, p. 93)

A abordagem de Rego à obra *O Crime do Padre Amaro* leva a artista a dar sequência à problemática das relações amorosas interrompidas ou desfeitas, em virtude de gravidezes não planejadas ou indesejadas, assim como consequentes abortos clandestinos e causadores da morte de muitas mulheres. As narrativas visuais de Paula Rego têm sido, também elas próprias, fonte de inspiração para a criação de outros textos, nomeadamente *As Meninas* de Agustina Bessa-Luís com ilustrações de Paula Rego, com uma edição limitada, numerada e assinada pelas autoras em 2001, a partir da série de Rego com o mesmo nome. Também *A História do Capuchinho Vermelho Contada a Crianças e Nem Por Isso Por Manuel António Pina Segundo Desenhos de Paula Rego* de Manuel António Pina (2005) foi criada a partir de seis desenhos que a artista fez do conto de fadas *Capuchinho Vermelho* (Pina, 2005, p. 18). *OINC! A História do Príncipe-Porco*, de Isabel Minhós Martins (2011) foi baseada na versão *Re Crin* publicada por Giovan Francesco Straparola (1500), em Veneza e da série de seis litografias intitulada *Príncipe Porco* (2006) da autoria da artista.<sup>60</sup>

## 2. Frida Kahlo

### 2.1. Raízes culturais e ancestralidade

Como já foi referido, a poliomielite contraída em criança e o acidente sofrido em jovem foram terrivelmente penalizadores ao longo da vida de Frida Kahlo, pelos problemas e limitações que causaram em termos de saúde e condição física, psicológica, emocional e afetiva e também de natureza social, especialmente na infância. Só foi possível enfrentar a exclusão das brincadeiras das outras crianças e, posteriormente, social, graças à capacidade de evasão que desenvolveu, criando na sua imaginação um espaço onde não existissem o perigo e a rejeição. Inconformada com a solidão, Frida Kahlo transporta-se para mundos de sonho e de fantasia, um escudo contra todos os males vindos de fora. Do lado de lá de uma porta, desenhada com o dedo no bafo da janela do seu quarto, existe um lugar que é mágico e onde não há humilhação. Aí, Frida cria uma amiga imaginária, parceira nas suas aventuras, num mundo que cabia no “O” da palavra PINZON, pintada na vitrina de uma leitaria que só existe na sua cabeça. Na verdade, na janela do seu quarto, Frida bafejou o vidro e no bafo desenhou uma porta com o dedo (Fig. 41) Todas as crianças gostam de desenhar, e de desenhar com o dedo no bafo da janela. Mas esta porta era mágica, e por detrás dela existia um mundo mágico, que Frida atravessava a voar, habitado por

<sup>60</sup> Conforme informação constante na 1ª folha da obra *OINC! A História do Príncipe-Porco*.

uma amiga imaginária, sua confidente e sua dupla, capaz de fazer tudo o que ela não podia; seria assim uma espécie de extensão de si própria e sua substituta:



Fig. 41 – *Diário de Frida Kahlo*, descoberta de amiga imaginária, 1950

“I went out through that door in my imagination, and with great joy and urgency traveled across a field I saw until I reached the store and dairy called PINZON. I entered through the O of PINZON and suddenly found myself in the middle of the earth, where my imaginary friend was always waiting for me. I don’t remember what she looked like or what color she was, but I do know she was full of joy and laughed a lot, though without making a sound. She was smart and danced as if she weighed nothing at all. I followed all of her movements, and while she was dancing I told her all my secret problems. Which ones? I don’t remember, but she could tell everything about me by my voice. When I returned to my window, I came back by the same door drawn on the glass. How long had I been with her? I don’t know – maybe a second or thousands of years. I was happy. I rubbed out the door with my hand and she disappeared. With my secret and my happiness I ran to a corner of the patio of my house and always in the same place – under a cedar tree – I’d shout and laugh, astonished at being alone with my happiness and with such a vivid memory of that little girl.” (1993, pp. 37-38)

Assim, já em criança, Frida Kahlo sublima a sua diferença, num mundo imaginário que inventa, tornando-se forte e única, apropriando-se desse mundo só seu e dando espaço a uma amiga imaginária, a sua dupla, o seu *alter ego*. Esta outra identidade, uma extensão de si mesma, capaz de concretizar o que Frida não consegue, devido às suas limitações físicas, irá acompanhá-la ao longo da sua vida e revelar-se na sua obra, mesmo em idade adulta. “Around the time that she had polio, Frida invented an imaginary friend who could dance instead of limp and who kept her company when she needed her. Another aspect of herself, this friend was the beginning of the alternate Frida who appears in her self-portraits.” (Herrera, 2002, p. 29)

Quando, em setembro de 1925, sofreu o acidente que a deixou gravemente ferida e imobilizada durante a maior parte do resto da sua vida, Frida Kahlo pertencia a um grupo estudantil, os “Cachuchas”. O ambiente de pós-revolução que se vivia no país, favorável à abertura e à valorização da cultura e da identidade nacional mexicana proporcionava a congregação escolar, o dinamismo, a energia, a inovação e o rejuvenescimento de ideais e objetivos característicos dos grupos juvenis, como refere Rauda Jamis citando a artista:

“Uma vantagem inesperada: o contexto histórico em que evoluíamos dizia-nos respeito, o que dava um sentido à energia da nossa juventude. Havia causas justas por que nos devíamos bater e que nos forjavam o carácter. Éramos extremamente curiosos de tudo, ávidos de compreender, de saber. Tínhamos uma vontade incessante de aprender, a nossa



sede era insaciável. E era bom. Todos sentíamos, intensamente, que fazíamos parte integrante de uma sociedade.” (Jamis, 1992, p. 65)

Naquela altura o México estava a libertar-se do fardo colonial e a recuperar as suas origens: “[...] Mexico, intellectually, was discarding the rigid philosophical armor of Scientific Positivism and discovering the indiscreet, if liberating, charms of intuition, children, Indians...” (Fuentes, 2005, p. 10). As raízes culturais são um forte suporte criativo e emocional de Frida Kahlo. Indo para além do físico, dos símbolos e dos objetos de que se rodeia e que ostenta, na sua maioria pré-colombianos, a artista não só incarna, mas também difunde a sua culturalidade:

“One case contains a ruffled skirt and embroidered blouse from the Isthmus of Tehuantepec. This was the costume that she habitually wore to please her husband, to assert her Mexican identity [...] her floor-length skirts and her beribboned head high at the end of an elegant neck [...] Frida expressed her ties to what she called *la raza*, or the people, not only in her art but in her dress, her behavior, and the decoration of her home.” (Herrera, 2002, p. 7)

Este é também o ponto de vista de Kate Chedgzoy:

“[...] her identification with the Tehuantepec functions as a strategic identification with the most matriarchal of indigenous Mexican cultures. Even when confined to bed by pain or illness, she dressed herself in their lavish traditional costume. This is not merely to reproduce the female body as exotic object of display as it recurs in patriarchal, colonialist culture, however. Kahlo chose this style of dress in order to affirm the previously devalued Mexican side of her dual heritage [...]”. (Chedgzoy, 1995, p. 50)

A cultura popular mexicana, anterior à colonização, é valorizada e acarinhada, fazendo parte integrante do seu universo, da sua vida, da sua obra. Sempre que existe um revés na sua vida, Frida Kahlo volta a casa, ao seu ninho, onde se reencontra com o seu mundo para respirar, recuperar energia e continuar o seu percurso. Esse mundo é na Casa Azul, hoje museu de Frida Kahlo e Diego Rivera, onde nasceu e veio a morrer.

“O rico imaginário que abunda nos trabalhos de Frida Kahlo provém, primeiro que tudo, da arte popular mexicana e da cultura pré-colombiana. A artista também se debruça sobre o carácter estilístico e vernáculo dos *retablos*, quadros votivos de santos e mártires cristãos que estão sempre presentes na crença religiosa popular. Ela recorre a tradições que, embora pareçam surreais aos olhos dos Europeus, ainda hoje continuam a florescer no dia-a-dia mexicano.” (Kettenmann, 2010, p. 20)

Os conhecimentos de anatomia, adquiridos enquanto aluna da Prepa, constituem uma preciosa ferramenta para Kahlo enquanto artista, permitindo-lhe representar não só os seus estados de alma, mas também o seu próprio corpo, dissecando-o, seccionando-o, destacando e colocando em evidência, de uma maneira bizarra, os pontos e órgãos onde sente maior dor no momento em que os pinta. As representações do seu corpo, sobretudo o seu corpo em sofrimento, são expressas numa linguagem visual extremamente inequívoca, fria e cruel. Como consequência, tornam-se passíveis de exercer fascínio e, ao mesmo tempo, suscitar repulsa no observador, pelo

seu realismo elevado ao extremo, como refere Chedgzoy, a propósito do quadro da artista que representa o acidente:

“Even at this moment of utter physical pain and abjection, her body was made into an object to be displayed and looked at. And if the objectivity of the account is questionable, it nevertheless testifies eloquently to the desire to convert Kahlo’s lived existence into a sort of bizarre art object. In her own career, the visual recreation and reinterpretation of her body became the focus of her work as an artist, constantly transgressing and unfixing the possibility of a distinction between art and life.” (Chedgzoy, 1995, p. 39)

O acidente que feriu gravemente a artista, fraturando-lhe a coluna em vários pontos, conduziu a inúmeras intervenções cirúrgicas e deixou-a presa a uma cama durante longos períodos da sua vida. Confinada ao plano horizontal e ao isolamento, olhando-se num espelho suspenso no teto, a artista revela o seu talento e a sua criatividade, a sua arte, pintando sucessivos autorretratos. “I paint self-portraits because I am so often alone, because I am the person I know best.” (Herrera, 2002, p. 3) O acidente, a imobilidade e o espelho catapultaram Frida Kahlo para o mundo da arte, especialmente a pintura de autorretratos:

“Mas subitamente, ali, sob o espelho opressivo, tornou-se imperiosa a vontade de *desenhar*. Tinha todo o tempo, já não apenas para traçar os riscos, mas para lhes inculcar um sentido, uma forma, um conteúdo. Compreender alguma coisa deles, concebê-los, forjá-los, torcê-los, desligá-los, tornar a uni-los, enchê-los. À maneira clássica, utilizei um modelo para aprender: eu. [...] Fosse ou não da maneira mais académica, fiz de mim o meu modelo, o meu tema de estudo.” (Jamis, 1992, pp. 113-114)

De certa forma, podemos dizer que a obra de Frida Kahlo resulta de circunstâncias trágicas na sua vida. Podemos verificar uma diferença de tratamento nos acontecimentos retratados, que são diretamente proporcionais à sua importância na vida de Frida. Assim, os acontecimentos realmente marcantes na sua vida, como o casamento e a relação conturbada com Diego Rivera, o acidente e as suas consequências em termos físicos e psicológicos, as sucessivas operações, os abortos, o seu desagrado em viver nos Estados Unidos e o seu desprezo pelos americanos, a infidelidade de Diego com a sua irmã, o seu divórcio, são retratados em corpo inteiro. Mas é em meio corpo que a artista faz um *close-up* dos seus sentimentos e emoções: o seu profundo sofrimento, a mágoa, a amargura, a nostalgia, a solidão, o vazio que se segue às separações e perdas, são todos expressos de forma cáustica e pungente, pois é na face que espelha o seu estado de alma.

## 2.2. Autorretratos

Ao observar-se no espelho, ao pintar-se uma e outra vez, Frida Kahlo vai conhecendo o seu corpo e a si mesma e preenchendo a sua solidão com a presença dos muitos animais de estimação, que lhe são dedicados e a acompanham igualmente na tela. Os seus autorretratos são talvez o género

artístico mais conhecido da sua obra, mas Frida Kahlo pintou também retratos de outros, amigos e clientes, *retablos*, naturezas mortas, representando a vida e a morte, pessoas, a mãe natureza, a terra, o universo e, naturalmente, a sua principal fonte de inspiração – a dor. A dor é uma temática constante e uma fonte de energia no processo criativo de Frida Kahlo. A vida, a morte, a dor, o acidente, Diego e a sua obra são indissociáveis.

Em toda a sua vida conheceu a dor, proveniente das sequelas da poliomielite e do acidente, mas também de se defrontar com a impossibilidade de concretizar a maternidade, da infidelidade de Diego a quem, movida pelo desespero, considerava o segundo acidente na sua vida. *The Broken Column* (Fig. 42) é um trabalho intimidante pela força que transmite, pela visibilidade da sua própria coluna desfeita em pedaços, pela dor da impossibilidade de dar à luz, em consequência do acidente:

“On July 4, 1932, after three and one half months of pregnancy, Frida hemorrhaged and was rushed to the Henry Ford Hospital. ‘I miscarried in the wink of the eye, [...] I had such hopes to have a little Dieguito who would cry a lot, but now that it has happened there is nothing to do but put up with it.’” (Herrera, 2002, p. 69)

A acrescentar, Frida descobre que Diego a traiu com a sua irmã mais nova, que na altura lhe servia de modelo. No quadro *Self-portrait with Cropped Hair* (Fig. 43) Frida castiga Diego, privando-o de tudo quanto ele mais gostava nela – sentada numa cadeira, sozinha, enverga um fato masculino e parece um homem; o cabelo cortado espalhado pelo chão, uma madeixa de

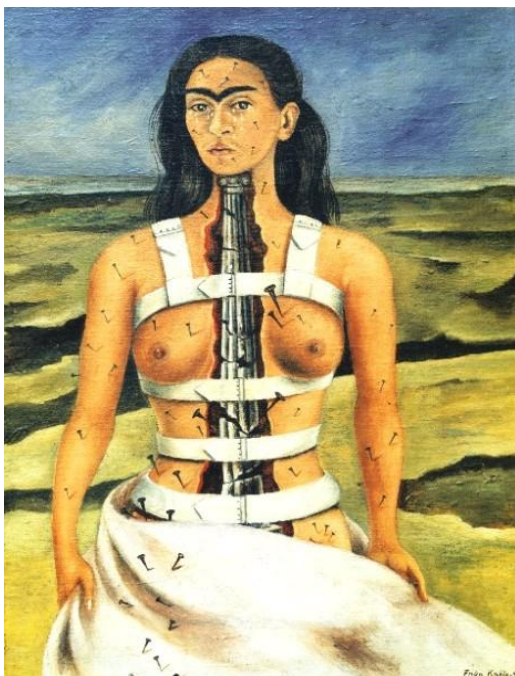


Fig. 42 – *The Broken Column*, 1944

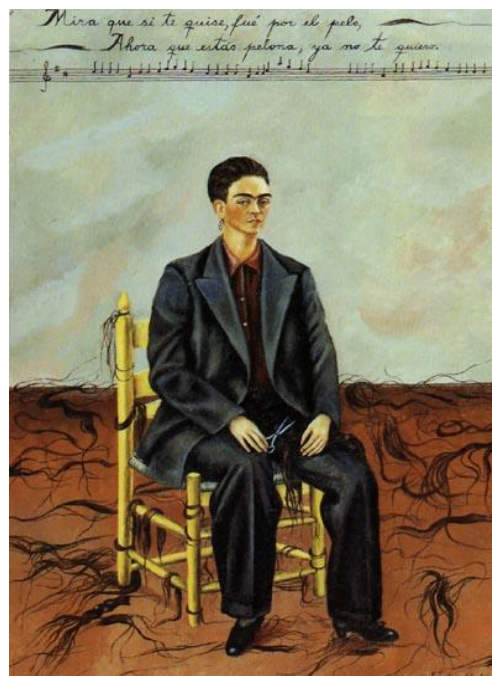


Fig. 43 – *Self-portrait with Cropped Hair*, 1940

cabelo caindo-lhe do meio das pernas, as tesouras na mão direita, junto ao sexo. No topo do quadro, os versos de uma canção:

*“Mira que si te quise, fué por el pelo,  
Ahora que estás pelona, ya no te quiero”.*<sup>61</sup>

A dor da traição de Diego com a sua irmã está além do suportável; porém a dor de não os perdoar torna-se ainda mais insuportável.

Com efeito, a dor, o sofrimento, a infelicidade e a morte são a génese da sua obra. Frida Kahlo vive o que pinta e pinta o que vive, como escreve Fuentes, citando Rivera: “[...] endurance of truth, reality, cruelty, and suffering. Never before had a woman put such agonized poetry on canvas [...]” (Fuentes, 2005, p. 13). O espelho é o catalisador. A sua presença dominadora, intimidativa, subjugando a artista, tornando-a prisioneira de uma imagem que é a sua, mas não é ela própria, reduz-lhe as opções temáticas, conduzindo-a ao tema central do seu rosto, conforme citação de Rauda Jamis:

“Interrogaram-me muitas vezes sobre essa insistência no auto-retrato. Em primeiro lugar, não tive alternativa, e penso que este é o motivo essencial da constância do eu-assunto na minha obra. Coloquem-se cinco minutos no meu lugar. Por cima da vossa cabeça, a vossa imagem, mais precisamente a vossa cara. [...] Obsessiva, quase insuportavelmente cansativa. Ou a obsessão nos devora, ou a atacamos de frente. É preciso ser mais forte do que ela, não nos deixarmos submergir. Ter força, destreza.” (Jamis, 1992, p. 114)

A vida e arte são interdependentes em Frida Kahlo.

### 2.3. Naturezas mortas

Tal como nos autorretratos, os estados de alma da artista são também expressos nas suas naturezas mortas – a dor e o sofrimento causado pela impossibilidade de concretizar a maternidade, a ansiedade da separação, do medo, da morte. Os frutos e as flores são cortados e expostos de forma a deixarem à vista não só as sementes, mas também o seu interior, lembrando os órgãos internos humanos. Em *Tunas (Still Life with Pricky Pears)*, (1937) (Fig. 44), frutos de cato vermelhos fazem lembrar corações ensanguentados; em *Still Life*, (1942) (Fig. 45) encontramos uma abóbora parecida com um útero rasgado, um fruto parecido com um coração estripado, com artérias e veias cortadas, um outro fruto lembrando uma vulva; em *Flower of Life* (1943) (Fig. 46), a flor é em tudo semelhante ao aparelho reprodutor feminino mas, sob uma perspetiva interior, é também a representação do ato sexual e do orgasmo, uma explosão de vida. Representa o interior microcósmico do corpo feminino e, ao mesmo tempo, como um foguete, aponta para o infinito.

---

<sup>61</sup> Frida Kahlo: Her Art and Life. <http://www.youtube.com/watch?v=cOgFD74cUV8&feature=related> (acedido 03.08.2013)





Fig. 44 – *Tunas (Still Life with Prickly Pears)*, 1937



Fig. 45 – *Still Life*, 1942

Pelo contrário, o quadro *Sun and Life*, (1947) (Fig. 47) representa uma gravidez mal sucedida. Salomon Grimberg, psiquiatra estudioso das razões e motivações de Frida Kahlo para a sua pintura, considera que as suas naturezas mortas, geralmente herméticas e difíceis de interpretar, ao contrário do que possa parecer numa primeira leitura, são resultado das suas reflexões e momentos contemplativos. Segundo este autor, nem todas as naturezas mortas de Kahlo contêm



Fig. 46 – *Flower of Life*, 1943



Fig. 47 – *Sun and Life*, 1947

comida, flores ou espaço doméstico e algumas contêm também interiores e paisagens. Mas todas têm uma coisa em comum: a consciência da morte. (Grimberg, 2008, pp. 11-12) Citando Josep Bartolí, um dos últimos amantes de Frida, Grimberg acrescenta que a artista evidenciava uma obsessão mórbida com a morte: “all her life was a suicide, she was born suicidal”, referindo-se à falha na relação com a mãe, na infância, e ao seu percurso de padecimentos e perdas. Segundo Grimberg, obcecada com as separações, a artista pinta naturezas mortas com a intenção de perpetuar a vida:

“[...] Kahlo painted still lifes with the intention of bringing time to a stop, of holding on to the attachments that nurtured her and the objects that linked her to them. These works became visual representations of her struggle to master the fear of the loneliness and of confronting death.” (Grimberg, 2008, p. 11)



Fig. 48 – *The Wounded Deer*, 1946



Fig. 49 – Fotografia de Frida Kahlo, 1946, NY, após cirurgia à coluna vertebral<sup>62</sup>

Apesar da consciência da morte no horizonte, o seu lema é também a celebração da vida – *Viva la Vida!* e por isso a pinta. Quando diz: “I paint flowers so they will not die”, Kahlo pinta-as no seu apogeu, cristalizando o momento e interrompendo o seu ciclo de vida, como acontece com as pessoas que morrem jovens e, na memória coletiva, permanecem jovens. Os animais vivos, que fazem parte do seu quotidiano, como cães, gatos, macacos, veados, borboletas e pássaros, bem como objetos de uso diário, fazem muitas vezes parte da composição dos seus quadros, conferindo-lhes a vida que Kahlo pretende celebrar. Os seus animais rodeiam-na em vários quadros, mas apenas se retratou como um veado. Este animal tem uma simbologia de dor. Aqui, ela é o veado ferido, cravejado de flechas, como um São Sebastião mexicano (Fig. 48). Este quadro simboliza a própria Frida, quando foi submetida a uma nova cirurgia à coluna, em Nova Iorque, nesse mesmo ano (Fig. 49).

<sup>62</sup> Fotografia retirada de:

[http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://visao.sapo.pt/users/134/13415/fridakahloemnovaioque1946fotonickolasmu-78e5.jpg&imgrefurl=http://visao.sapo.pt/imagens-de-uma-artista-enigmatica%3Df632178&h=427&w=640&sz=47&tbnid=Org6FLM2-rZILM:&tbnh=90&tbnw=135&zoom=1&usq=\\_zkXknVDsKWNoO0PxIPNTrPzS1Q=&docid=UejyVs-iVpQ7iM&sa=X&ei=5M6XUt6IObDo7AaO0oHQCQ&ved=0CDkQ9QEwAw](http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://visao.sapo.pt/users/134/13415/fridakahloemnovaioque1946fotonickolasmu-78e5.jpg&imgrefurl=http://visao.sapo.pt/imagens-de-uma-artista-enigmatica%3Df632178&h=427&w=640&sz=47&tbnid=Org6FLM2-rZILM:&tbnh=90&tbnw=135&zoom=1&usq=_zkXknVDsKWNoO0PxIPNTrPzS1Q=&docid=UejyVs-iVpQ7iM&sa=X&ei=5M6XUt6IObDo7AaO0oHQCQ&ved=0CDkQ9QEwAw) (acedido 18.11.2013)



## 2.4. Escritos de Frida Kahlo



Fig. 50 – **Diário de Frida Kahlo**. Te vas. No. Alas rotas, 1953



Fig. 51 – **Diário de Frida Kahlo**. Pies para que los quiero, si tengo alas pa' volar, 1953

A literatura tem um papel igualmente fundamental na vida e na obra de Frida Kahlo. Segundo Raquel Tibol, aos quinze anos, Frida tentava já os seus primeiros escritos em estilo literário: “[...] influenciada pelos seus amigos escritores heterodoxos, Frida pensou cultivar uma certa linha literária que a atraía devido à sua simpatia precoce por tudo o que era diferente e vanguardista.” (Tibol, 2004, p. 30)

Após o acidente, o isolamento desperta-lhe a necessidade de comunicar com o exterior e as

pessoas do seu círculo de amigos. Por isso, desenvolve uma comunicação epistolar, em especial com Alex, a sua paixão da adolescência, mas também com outros amores e amizades. Nas suas longas cartas, evade-se para mundos que só ela conhece, reclamando uma liberdade que lhe é coartada pela sua condição física. Descreve pormenorizadamente o seu estado de saúde física e de alma, ajustando a gravidade à medida do momento, e fala dos seus sonhos e desejos, dando asas à sua libido e imaginando uma vitalidade física libertadora da sua prostração.

Além das cartas de amor a Alex, como já foi referido, Frida Kahlo escreveu a muitas outras pessoas, não só a Diego, a sua paixão de adulta, mas também a amigos, médicos e conhecidos. Nos seus textos pode ser incluído o seu Diário, (Figs. 50, 51, 52 e 53) na verdade mais um caderno de artista

que, de acordo com Tibol, não é um registo tradicional diário, nem dos momentos dignos de tal. É uma série de apontamentos, mensagens, pensamentos, reflexões, numa grande parte acompanhados de esboços e desenhos, confissões de amor e de ódio, arrependimentos, lamentos, requebros poéticos e poemas, piadas e anedotas, num emaranhado de textos propositadamente sobrepostos, recheados de ilustrações e cores, numa linguagem verbal e visual variando de misteriosa e melancólica a divertida, trocista ou mesmo, sarcástica. (Tibol, 2004, p. 28)

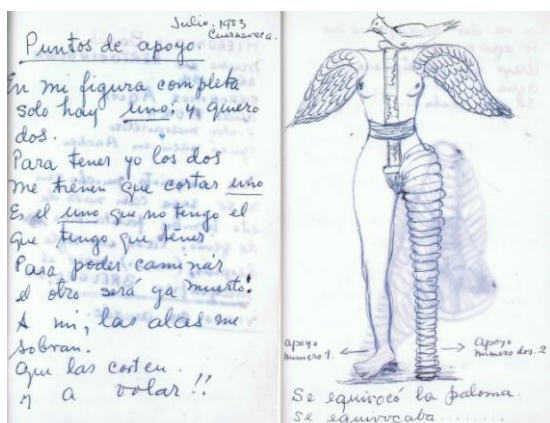


Fig. 52 – **Diário de Frida Kahlo. Se equivocó la paloma**, 1953



Fig. 53 – **Diário de Frida Kahlo. Mundo real. Danza al sol**, 1953

Os escritos de Frida Kahlo têm um enorme papel na sua vida e obra, na medida em que verbalizando as suas emoções, a artista se confronta com o seu verdadeiro *eu*, transferindo para as suas obras o que na verdade sente: “Like Rembrandt, like Van Gogh, Kahlo tells her biography through her self-portraits. The stages of passion, innocence, suffering, and finally, wisdom, are as evident in the Mexican as in the two great Dutch self-portraitists.” (Fuentes, 2005, p. 14)

Os textos e os quadros complementam-se, as linguagens verbal e visual entrecruzam-se, permitindo leituras, interpretações e pontos de vista mais apurados e dando também à artista a possibilidade de melhor se conhecer, num processo dual de autoconhecimento.

A degradação da sua saúde e a tomada de consciência da sua incapacidade gradual conduz a que a artista registe no seu diário esse facto, escrevendo “Yo soy la *DESINTEGRACIÓN*...”, passando também a pintar de uma maneira mais expressionista, despreocupando-se com o rigor e os pormenores, utilizando uma pincelada muito mais grossa e em grandes traços (Figs. 54-55)



Fig. 54 – **Congreso de Los Pueblos Por La Paz**, 1952



Fig. 55 – **Autorretrato dentro de um girassol**, 1954, exposto postumamente

## CAPÍTULO III

### 1. O belo, o feio e o grotesco em Paula Rego e Frida Kahlo

As obras das artistas Paula Rego e Frida Kahlo não correspondem aos modelos normalmente aceites do que é bonito ou belo. Tomar contacto com as suas obras permite perceber que não encaixam nos padrões de beleza estereotipados, considerados como verdadeiros e respeitados como tal, sobretudo para a arte ocidental. Mas os padrões de beleza não foram sempre iguais, nem estancos ao longo da história; os cânones têm variado substancialmente, adequando-se às diferentes épocas e civilizações; o que foi, ou é visto como belo numa dada época ou por uma certa sociedade, poderá ser entendido como feio em outra.

Segundo Umberto Eco, o *belo* é sinónimo de: “[...] bonito, gracioso, agradável, atraente, harmónico, maravilhoso, delicado, lindo, encantador, magnífico, estupendo, fascinante, excelso, excepcional, fabuloso, mágico, admirável, apreciável, espectacular, esplêndido, sublime, soberbo [...]” (Eco, História do Feio, 2007, p. 16)

Por outro lado, Eco considera como *feio* aquilo que é:

“[...] repelente, horrendo, nojento, desagradável, grotesco, abominável, asqueroso, odioso, indecente, imundo, porco, obsceno, repugnante, pavoroso, horrível, hórrido, horripilante, sórdido, repulsivo, nauseabundo, fétido, pavoroso, ignóbil, desgraçado, desagradável, oprimente, indecente, deforme, disforme, desfigurado [...]” (2007, p. 16)

Eco considera ainda que entre ambos os conceitos extremos, num campo comum, existe o *horror* que, sendo sinónimo de feio, se situa “[...] em territórios tradicionalmente atribuídos ao belo, como o fabuloso, o fantástico, o mágico e o sublime.” (2007, p. 16) Este autor diz que o senso comum considera que uma coisa é bela quando é bem proporcionada, o que poderá resultar da identificação entre *beleza* e *proporção* que vem desde a antiguidade. No mundo grego e latino, a agradabilidade da cor e da luz era também um parâmetro importante para a definição de *beleza*. Recorrendo à simetria e à precisão das feições e das partes do corpo, bem como ao equilíbrio das suas vestes, o artista fazia corresponder a sua obra ao ideal de beleza, conseguido através da harmonia, embora no séc. VII a.C. Safo considerasse que “belo é o que se ama” – julgamento que chegou até aos nossos dias pela via popular. (Eco, 2002, pp. 47-74)

Nesta linha de pensamento, no séc. XVIII o discurso de Voltaire, citado por Eco, era mais específico:

“Perguntai a um sapo o que é a beleza, o verdadeiro belo, o *to kalòn*. Responder-vos-á que consiste na sua mulher, com os seus belos olhos redondos que se projectam para fora da pequena cabeça, o pescoço grosso e achatado, o ventre verde e as costas castanhas. Interrogai um negro da Guiné: para ele, o belo consiste na pele negra e oleosa, nos olhos encovados, no nariz esborrachado. Interrogai o diabo: dir-vos-á que o belo é um par de cornos, quatro patas com garras e um rabo”. (2007, p. 10)

O pintor tem na sua mão o poder de fazer a representação pictórica da sua interpretação do universo, tornando desse modo verdadeira a sua leitura. No seu *Tratado de la Pintura*, VI, 1498, Leonardo da Vinci considerava que:

“O pintor é dono de todas as coisas que podem cair no pensamento humano; porque, se ele desejar ver belezas que o apaixonem, será senhor de gerá-las e, se quiser ver coisas monstruosas que espantem ou sejam histriónicas ou ridículas ou verdadeiramente lastimáveis, ele é seu senhor e criador.” (2002, p. 178)

Para os pré-rafaelitas, o feio e o belo não são antagónicos. O feio não é a negação do belo, mas a outra face da beleza, uma beleza ambígua, variando do moralista de Schlegel, reivindicando o interessante e estético, ao macabro de Shelley, para quem as tumbas também são belas, ao grotesco e horrendo de Victor Hugo, com personagens disformes e repugnantes como Quasimodo. (2002, pp. 321-2)

O grotesco suscita a comicidade, a diversão e a chacota. Ainda citando Eco:

“[...]quando nos divertimos nas costas de alguém que desprezamos (pense-se no “gozo” lúbrico ou nas piadas sobre os cornudos) ou no acto liberatório efectuado contra algo ou alguém que nos oprime. Nesse caso, o cómico-obsceno faz-nos rir da opressão e também representa uma espécie de revolta compensatória.” (2007, p. 135)

Acerca desta temática, Ana Nolasco diz que o grotesco se distingue “[...] pela associação do arrebatamento do sublime ao cómico [...]” (Nolasco, 2004, p. 144) e, tal como Bahktin, considera que:

“[...] o grotesco é a desmesura, que vem das profundezas do corpo e que tem o poder de nivelar todas as hierarquias, infiltrando, como uma onda, todos os interstícios e devolvendo, nesse mesmo movimento, as coisas à sua fonte, isto é, ao informe. [...] Contra a imagem lisa e estática do clássico, o grotesco opõe uma imagem de um corpo de formas distorcidas e inacabadas, de saliências e protuberâncias, dando especial relevo às zonas por onde entra e sai a vida, ao sexo, à boca, às narinas. Utilizando a metáfora do corpo, o grotesco prefere as zonas de transição entre a vida e a morte, como a representação da velhice e da meninice, os estados de gravidez, de doença, física ou mental, de loucura.” (2004, p. 144)

Segundo Kate Chedgzoy, Bahktin considera também que o corpo grotesco é tipificado por acontecimentos e atividades como comer, defecar, nascer, morrer, praticar sexo, nas quais as fronteiras entre os corpos, e os corpos e o mundo são obscuras, desgastadas e desalojadas, sendo a imagem do corpo grotesco a sobreposição de dois corpos: um que dá à luz e morre, o outro que é gerado e nasce: “This is the pregnant and begetting body, or at least a body ready for conception and fertilisation, the stress being laid on the phallus or the genital organs. From one body a new body emerges [...]” (Chedgzoy, 1995, pp.47-48)

Para Paula Rego, o grotesco pode ser belo e não está necessariamente associado a aspetos negativos de forma ou de conteúdo, de conceito ou de emoção. Pode até servir para promover aprendizagens:



“O grotesco é belo. O grotesco é belo, não é uma perversidade. [...] nós temos uma tradição em Portugal do grotesco, temos o Bordalo Pinheiro, que é um grande ceramista e que tem umas coisas maravilhosas, e nós temos muita tendência para ir para esse lado que parece que é cómico mas até certo ponto não é porque é uma maneira de as pessoas aceitarem certas coisas. O grotesco vem da gruta, do profundo, coisas cá de dentro [...] o grotesco tem a ver com coisas exageradas. Mas nós sabemos lá o que é exagerado!”<sup>63</sup>

Na sua obra encontramos diferentes formas de exagero formal – numa torrente de desassossego, a artista cria monstros, animais, demónios e outras formas antropomórficas, por vezes retirados de contos ou histórias e que nos direcionam para o grotesco. Para a artista, “Os contos tradicionais portugueses não têm nada de infantil. São violentos e brutos e dos mais brutos de todos, e terríveis, contos terríveis. E a nossa tradição é de contos sórdidos e maus.”<sup>64</sup> Mas é por esses contos que a artista se sente mais atraída. Na sua opinião, são únicos e constituem uma grande fonte de inspiração para o tratamento de questões na sua obra, principalmente de ordem social:

“A mim o que me interessa sobretudo são os contos tradicionais portugueses [...] Os contos portugueses são brutos... e acho extraordinário, falam em coisas a sério [...] As histórias portuguesas dão cara, dão face a esses medos, a essas coisas que existem. Eu muitas vezes encontro um certo conforto nessas histórias que não encontro em mais país nenhum. Eu acho que também a linguagem, ser em Português, que ajuda, é assim mais brusco e belo.”<sup>65</sup>

Com os seus bonecos e as suas histórias, Rego exorciza os medos que datam da sua meninice e a acompanham ainda hoje. Mas, nos seus trabalhos, Rego denuncia também o que é socialmente intolerável, como o incesto, o aborto clandestino, a pedofilia, o abandono e a vulnerabilidade das crianças, a violência sobre elas e sobre as mulheres, o desprezo e incompreensão para com os idosos, a frustração, a liberdade e a sua privação, o desejo, a perversão, a depravação ou a obscenidade disfarçada de inocência:

“Influenciada pelo surrealismo e, de certa forma, pelo dadaísmo, ela pinta o pecado que imagina, o arrependimento, o purgatório, a moral e a falta dela. Em figuras ambíguas, meio humanas, meio animais, meio bonecos, meio coisas que só ela saberá, denuncia o país de que se lembra quando era ainda demasiado pequena. O Portugal da mulher submissa, manipulada, da mulher sem norte, da mulher dona de casa. E, ao mesmo tempo, da mulher erótica, misteriosa, inabalável.”<sup>66</sup>

A ambiguidade das expressões faciais das figuras, em contraste com os títulos inocentes das obras, permitem-nos compreender o sentido oculto das suas ações e sentimentos, remetendo-nos igualmente para o grotesco. Tal é o caso da sua revisão da versão de Disney do conto *Snow White*, que Aline Ferreira considera “[...] muito física, muito rural [...]” e ao qual a artista imprime

<sup>63</sup> Ferreira, Aline. “O Grotesco é Belo: Entrevista a Paula Rego”. *Ler*, nº 58, Primavera 2003, 54-67.

<sup>64</sup> Magalhães, Paulo. “É assim Paula Rego”. Entrevista. *TVI*. 2010. <http://www.youtube.com/watch?v=mH8OCT1-llq&feature=related> (acedido 19.05.2013).

<sup>65</sup> Ferreira, Aline. “O Grotesco é Belo: Entrevista a Paula Rego”. *Ler*, nº 58, Primavera 2003, 54-67.

<sup>66</sup> Silva, Helena Teixeira. “Paula no país dos maravilhas”. *Grande Reportagem*. 27.11.2004. <http://entrevistas.blogspot.pt/2006/02/paula-rego.html> (acedido 18.05.2013).

um acentuado cariz sexual, principalmente nos quadros *Snow White on the Prince's Horse*, “[...] o quadro com o cavalo é sexual”. Em *Snow White Playing with her Father's Trophies* encontramos uma forte evidência do fálico, ou mesmo *Snow White and her Stepmother*, em que a madrasta inspeciona as calcinhas de Branca de Neve, ou a ajuda a vesti-las, uma cena que a própria pintora assume como pouco clara: “Há qualquer coisa ali muito esquisita. [...] A Branca de Neve é sobre mães e filhas.”

Rego utiliza diversas técnicas ao longo da sua obra, usando as que melhor se adequam ao seu trabalho, construindo bonecos que lhe servem de modelos, “objetos-monstros” e que interagem na construção das suas histórias. Transfere-os para a tela onde lhes dá vida, devolve-os ao seu mundo e fá-los ganhar novas identidades e novas vidas, em histórias recicladas, reinventadas, em outros enquadramentos, permitindo que a artista idealize cada projeto e o visualize em 3 dimensões, ainda que a história tome um rumo diferente do inicial:

“Constrói e destrói a História numa dialéctica motorizada pela imaginação, numa encruzilhada de metáforas para as quais só ela conhecerá a chave exacta. É a voz de quem não teve voz. A voz da consciência e da transgressão que, não raras vezes, emerge da força sexual das suas personagens. Paula Rego é um coelho. É uma formiga-rabiga. É a mulher-cão que rasga as convenções e explode em narrativas densas, carregadas de tudo menos inocência.”<sup>67</sup>

No universo de Paula Rego as mulheres são fortes, reagem às adversidades para as vencerem. Adversidades que se prendem com a opressão, a desigualdade de género, a solidão, a frustração, a brutalidade, a violência, a desumanização social, apenas passíveis de serem mitigadas ou esbatidas pela capacidade de resposta das mulheres, da sua força, do poder com que conquistam o interesse e a simpatia do observador para a sua causa. Mas são também protagonistas de histórias de amor, sedutoras dos homens, deles dependentes e quiçá por eles desprezadas e maltratadas, como as *Mulheres-Cão*. São pertença masculina, têm “[...] a ver com uma coisa sexual, de dependência, de masoquismo. As Mulheres-Cão são físicas.” São entroncadas, robustas, fortes e não correspondem aos cânones de beleza estereotipados de mulher frágil, delicada, estilizada ou longilínea. Aline Ferreira, a propósito de Martha Mason, na série *Jane Eyre*, caracteriza-as como: “As is usual in Rego's style, women characters are robust, muscular, prosaic types, not slim and delicate creatures.” (Ferreira, 2007, p. 309), pois a artista considera que “a beleza grotesca é beleza também” e não conhece ninguém que se enquadre na beleza dos filmes.<sup>68</sup>

Frida Kahlo também foge aos modelos de beleza estereotipados e a sua existência é pautada por uma postura extravagante para a época e uma arte de vanguarda, original e sem influências de outros artistas, nem seguindo nenhum movimento artístico. Assim, há uma contaminação e uma interligação da vida com a obra, distante dos cânones comuns de beleza, que por vezes é tão

<sup>67</sup> Ferreira, Aline. “O Grotesco é Belo: Entrevista a Paula Rego”. *Ler*, nº 58, Primavera 2003, 54-67.

<sup>68</sup> Magalhães, Paulo. “É assim Paula Rego”. Entrevista. *TVI*. 2010. <http://www.youtube.com/watch?v=mH8OCT1-llq&feature=related> (acedido 19.05.2013)



insólita, que algumas obras nos remetem para um certo sentido de grotesco. Para Chedgzoy, Frida Kahlo deve ser entendida como testemunha e artesã e os seus quadros representam: “[...] the moment of abjection which institutes a flickering in and out of existence of the frail, permeable boundaries between inside and outside, pleasure and pain.” (Chedgzoy, 1995, p.44)

Como já foi referido, o acidente que sofreu foi horrível e teve consequências dramáticas na sua vida. Contudo, a descrição de toda a cena, feita pelo seu amigo Alejandro e outras testemunhas, permite-nos visualizar Frida como numa grotesca exposição de um objeto de arte, em que um corpo jaz na estrada, num lastro de sangue, desnudado. A pélvis é perfurada e trespassada por uma barra de ferro, desde as costas até à vagina, rasgando-lhe o ventre e polvilhada por uma nuvem de purpura dourada, que se espalhou do saco de um artesão que viajava no autocarro:

“At the same time, the impact of the crash left Frida naked and bloodied, but covered with gold dust. Despoiled of her clothes, showered by a broken packet of powdered gold carried by an artisan: will there ever be a more terrible and beautiful portrait of Frida than this one? Would she ever paint herself – or could she paint herself other than – as this ‘terrible beauty, changed utterly’?” (Fuentes, 2005, p. 12)

Assim, ela própria se torna num objeto grotesco, disforme, assimétrico, que tomará como tema recorrente em toda a sua obra. Chedgzoy considera que a imagem do corpo abjeto, agonizando, toma uma beleza irónica e carnavalesca, enquanto, na sua obra, a artista adquire a capacidade de gerar “[...] tension between the pain and horror of what they represent, and the luscious visual pleasure which they offer to the spectator.” (Chedgzoy, 1995, p.44) Segundo esta autora, o relato do acontecimento de Kahlo tende a sugerir a conversão do quadro vivo numa espécie de “bizarre art object”. Esta ideia concretiza-se ao longo da sua obra, em que a recriação e reinterpretação do seu corpo se transforma no centro do seu trabalho como artista, “[...] constantly transgressing and unfixing the possibility of a distinction between art and life.” (Chedgzoy, 1995, p.39)



Fig. 56 – *My Nurse and I*, 1937

Em *My Nurse and I* (1937) (Fig. 56) Frida, com feições de adulta, corpo de criança e olhar no vazio, é amamentada por uma ama indígena, com o rosto escondido atrás de uma máscara que não tem expressão. Do céu nublado chovem pingos de leite; dos seios da ama, escorre leite também. Este quadro refere o facto de a mãe não a ter podido amamentar. Ao apagar o rosto da ama, Frida demonstra que não tinha uma ligação afetiva com ela, que fica no anonimato. Esta representação não suscita ternura ou amor maternal, nem a fragilidade de um lactente, nem uma relação de mãe-filho. Em vez da ternura do ato de amamentar, sugere uma relação

impessoal, obscura, grotesca e ambígua, entre dois seres que não se pertencem, apenas se relacionam com o propósito de substituírem a mãe na função de alimentar a criança.



Fig. 57 – *The Love Embrace of the Universe, the Earth (Mexico), Diego, Me and Señor Xólotl*, 1949

Em contrapartida, o quadro *The Love Embrace of the Universe, the Earth (Mexico), Diego, Me and Señor Xólotl* (1949) (Fig. 57) parece representar um sentimento de amor maternal, de proteção, numa sequência hierárquica: o Universo protege a Terra, que protege Frida, que protege Diego. O universo aparece composto por duas faces: claro-escuro, sol-lua, dia-noite, e Frida coloca-se no lado escuro, o lado do sofrimento, do desespero e da ausência de esperança, em última instância, o lado da morte. A paisagem de catos em torno do conjunto poderá simbolizar o seu mundo, o México, mas também a dor. Segundo Kettenman, o cão aninhado aos pés de Frida, Señor Xólotl,<sup>69</sup> não representa apenas um dos muitos animais de estimação

do casal Rivera, amigo e fiel companheiro, mas também uma entidade da mitologia do México antigo (Fig. 58), com o mesmo nome e em forma de cão, que guarda o reino dos mortos, atravessando o rio com eles às costas em direção ao Mictlan<sup>70</sup> (Fig. 59), o inferno, pertença de Mictlantecuhtli, (ca. 2480 a.C.) Senhor da Morte e do Submundo, representado com o fígado



Fig. 58 – Xólotl asteca



Fig. 59 – Mictlantecuhtli, Deus da Morte e do Submundo

<sup>69</sup> Xólotl, deus asteca da luz, senhor de Vénus, a estrela da tarde, que conduz o Sol até ao ocaso e o acompanha durante a noite na sua arriscada viagem para o mundo subterrâneo. Por vezes também representado como um homem com cabeça de cão ou como um esqueleto. [http://www.infopedia.pt/\\$xolotl](http://www.infopedia.pt/$xolotl) (acedido 18.08.2013)

<sup>70</sup> Mictlan, Inferno localizado no último nível do Submundo, para onde vão os mortos por doença ou velhice, excetuando as mulheres que morrem de parto e os guerreiros, que acompanham o Sol no céu, e os afogados. Para gozarem a paz da eternidade, os mortos fazem uma perigosa viagem ao Mictlan, ajudados pelo deus Xólotl. A prova consiste em passar por serpentes, montanhas que se movem umas contra as outras e vento que corta a pele, entre outros desafios, até finalmente chegarem a um rio que devem transpor a nado ajudados por um cão. Esta é a razão de haver representações de cães nos sepulcros ou de serem imolados em rituais fúnebres. [http://www.infopedia.pt/\\$mictlan](http://www.infopedia.pt/$mictlan) (acedido 18.08.2013)

exposto e pendente do abdómen. O inferno mexicano não coincide com o conceito do inferno católico, de conotação punitiva, lugar para onde são condenadas, excomungadas e expulsas as almas pecadoras na terra, mas sim o lugar onde os mortos poderão ressuscitar: “Assim, ao juntar o cão, o princípio dualista da mitologia pré-hispânica está completo – vida e morte são inseridos, de igual modo, na concepção harmoniosa do mundo da artista.” (Kettenmann, 2010, p. 76)

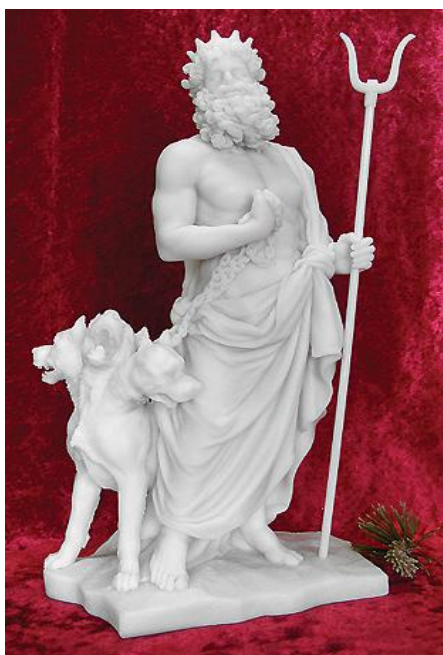


Fig. 60– Hades, com Cérbero

Xólotl tem um correspondente na mitologia grega e romana: a figura de Cérbero, também chamado “cão dos infernos”. É um cão geralmente representado como tricéfalo, que guarda os portões do Submundo, impedindo que os mortos que atravessaram o rio Styx fujam para sempre. O Submundo, ou reino dos mortos é governado por Hades, o invencível, implacável e mais odiado deus da morte. (Fig. 60)

De facto, a par da dor extrema – física, psicológica, afetiva –, em Frida Kahlo existe a morte. Ao contrário dos europeus, para quem a morte é uma perda irrecuperável, uma separação irreversível e por isso tão dolorosa, para os mexicanos a morte não é um fim em si mesmo, mas sim uma renovação. Coincidindo com as comemorações católicas dos dias de todos os santos e dos fiéis defuntos, a festa dos mortos é uma celebração indígena pré-



Fig. 61 – La Calavera de la Catrina

colombiana na qual, segundo a crença, os mortos vêm visitar os seus parentes. A data é festejada com música, animação, comida, bolos e doces, incluindo as caveirinhas de açúcar, tradicionalmente as preferidas das crianças. Destaca-se a figura da *Dama de la Muerte*, atualmente identificada com *La Calavera de la Catrina*.<sup>71</sup> (Fig. 61) Por outro lado, as indumentárias exuberantes, as joias, os enfeites, eram artefactos utilizados para cobrir

os mortos e lhes dar uma boa aparência; as máscaras antigas, artisticamente trabalhadas, tradicionalmente serviam para esconder a decomposição do corpo e mantê-lo apresentável na sua

<sup>71</sup> *La Calavera de la Catrina* é uma representação do esqueleto de uma dama da alta sociedade, criada e popularizada por José Guadalupe Posada (1852-1913), ilustrador, gravador e caricaturista mexicano, precursor do *movimento chicano* de artes plásticas, apaixonado pela caricatura política, considerado por Diego Rivera como o protótipo do artista do povo e o seu maior defensor. O *Movimento Chicano* surgiu na década de 1960 e visava devolver aos mexicanos o seu orgulho de *la raza* e a consciência de luta de um povo explorado, subjugado, discriminado e espezinhado desde a chegada dos europeus.



passagem para o além: “[...] the ancient masks of Teotihuacán, beautifully wrought in mosaic, were meant to cover the faces of the dead, so as to make the corpses presentable in their trip to paradise.” (2005, p. 23)

Frida Kahlo esteve sempre à espera da morte e por vezes representa-se com alguns acessórios usados nos defuntos ou nos enterros. As suas vestes de Tehuana (Fig. 62), os saíotes compridos,



Fig. 62 – Frida Kahlo vestida de Tehuana, 1940

blusas de flores, colares, anéis, laços e flores no cabelo, xales e *rebozos*, são peças vistosas com que se adorna no seu dia-a-dia, ainda que seja para estar deitada na cama e pintar, na certeza de que deve estar bela para receber a morte. E foi com essa mesma imagem que repousou no seu leito de morte:

“Frida lay in her four-poster bed dressed in a black Tehuana skirt and her favorite *huipil* from Yalalag – the loose white overblouse with a lavender silk tassel [...] Friends braided her hair with ribbons and flowers and adorned her with necklaces of silver, coral, and jade. Her hands, resting on her stomach, glittering with rings. Next to her remaining foot, with its bright red toenails, lay red flowers.” (Herrera, 2002, p. 220)

Na fase final da vida, em que se socorria de álcool e drogas, incluindo morfina, para aliviar as dores, Frida sentia já a proximidade da morte. No

entanto, em todo o outro tempo conseguiu enganá-la, enfrentando-a, chamando-lhe nomes feios como *La Mera Dientona*, *La Tostada*, *La Chingada*, *La Catrina*, *La Pelona*, *La Tia de las Muchachas*, remendando o seu corpo com operações sucessivas e sobrevivendo quando seria de esperar o contrário:

“Our difference from the European conceptions of death as finality is that we see death as origin. We descend from death. We are all children of death. Without the dead, we would not be here, we would not be alive. Death is our companion. Frida had the sense of fooling death, of fooling around with death, using her powers of language to describe death [...]” (2005, p. 23)

A ideia de enganar e brincar com a morte faz parte também da temática principal da obra de José Saramago *As Intermitências da Morte*, em que um violoncelista, cujo registo ditava a sua morte aos quarenta e nove anos, completa os cinquenta. Isto deve-se ao facto de, inexplicavelmente, a carta que o devia avisar da sua morte ser sistematicamente devolvida ao remetente. O remetente é a morte, que é apanhada de surpresa e, desprevenida, fica desnorteada e sem saber o que fazer:

“O diabo do violoncelista, que desde que tinha nascido estava assinalado para morrer novo, com apenas quarenta e nove primaveras, acabara de perfazer descaradamente os cinquenta, desacreditando assim o destino, a fatalidade, a sorte, o horóscopo, o fado e todas as demais potências que se dedicam a contrariar por todos os meios dignos e indignos a nossa humaníssima vontade de viver. Era realmente um descrédito total. [...] A pobre morte estava desconcertada, que pouco lhe faltava para começar a dar com a cabeça nas paredes de pura aflição.” (Saramago, 2012, pp. 156-7)

Nesta obra, a morte também tem alcunhas: “dentuça arreganhada” (2012, p. 11), mas também “[...] impiedosa, cruel, tirana, malvada, sanguinária, vampira, imperatriz do mal, drácula de saias, inimiga do género humano, desleal, assassina, traidora, serial killer [...]” (2012, p. 139). No entanto, o narrador sente compaixão por ela, estende-a ao senso comum e sente ganas de a confortar com palavras de simpatia:

“Não se rale, senhora morte, são cousas que estão sempre a suceder, nós aqui, os seres humanos, por exemplo, temos grande experiência em desânimos, malogros e frustrações, e olhe que nem por isso baixámos os braços [...] não podemos fazer muito mais que deitar a língua de fora ao carrasco que nos vai cortar a cabeça, deve ser por isso uma enorme curiosidade em saber como irá sair da embrulhada em que a meteram, com essa história da carta que vai e vem e desse violoncelista que não poderá morrer aos quarenta e nove anos porque já cumpriu os cinquenta [...] A morte está zangada. É a altura de lhe deitarmos a língua de fora.” (2012, pp. 158-9)

Na obra *De Profundis, Valsa Lenta*, José Cardoso Pires conta a sua experiência de morte em vida, na sequência de um AVC sofrido em 1997. Em convalescença, tentando recuperar a sua memória apagada, o escritor regista um diálogo entre dois outros doentes internados, que também brincam com a morte, a propósito da operação ao cérebro de um deles:

“Sonhei que ele me estava a descifrar de tampa aberta e que do meio dos miolos me saiu uma data de borboletas.’  
‘[...] as borboletas são muito atreitas às flores de cemitério.’ [...]’  
‘Diga-me uma coisa [...] o amigo lá no sonho, sabia quem era o doutor que lhe estava a tirar a tampa? [...] Claro que não sabia, o azar é esse. E quem não sabe, é garantido: acorda com uma coroa de flores e uma data de borboletas ao de cima.’  
‘Eu, ao menos, se alguma vez sonhasse que me estavam a tirar a tampa havia mas era de me sair um anjinho de asas brancas a tocar corneta pela pauta.’  
‘Pois é. E atrás do anjinho ia você a caminho do Pai do Céu sem o Professor lhe dizer adeus.’”<sup>72</sup>

Cardoso Pires esclarece os leitores que as borboletas referidas neste diálogo lhe lembram a mariposa-caveira, adotada pelos Mexicanos como figurante das procissões de carnaval, o que nos remete novamente para a figura de *La Catrina*.

Esta abordagem sarcástica da temática da morte destina-se a exorcizá-la, bem como aos medos do que nos espera para além da vida. Com a mesma coragem com que enfrenta a morte, Frida Kahlo enfrenta a câmara fotográfica. Desde menina que a conhece e sabe os efeitos que ela

---

<sup>72</sup> C. Pires, *De Profundis, Valsa Lenta*, p.54-55.

produz. Enfrenta-a, fixando-a com um olhar de desafio e de provocação e insinuando-se como se estivesse na presença de alguém a quem quisesse impressionar. Sendo a fotografia uma técnica de criação de imagem através de exposição à luz, é também o meio de registo do objeto em duas dimensões com grande exatidão, acuidade e objetividade. No entanto, é comum dizer-se que as mulheres nunca ficam satisfeitas com o resultado das fotografias, achando que não fazem jus à sua beleza, encontrando sempre defeitos, como se a câmara fosse responsável pelo feio – não captou o seu melhor perfil, ficou mal enquadrada, com olheiras, ou com rugas.

Nos seus autorretratos, Frida Kahlo representa-se encarando-nos de frente, com uma face séria, de olhar fixo, intenso e penetrante, em alguns casos até inquiridor ou ameaçador, em outros parecendo querer dizer-nos alguma coisa. Consciente do simples facto de que uma coisa é ser um corpo e outra é ser belo, distancia-se dos padrões de beleza tornando-se, ela própria, um objeto com um cânone de beleza próprio, pintando as sobrancelhas até se cruzarem, como se fossem asas de condor e um buço pronunciado, que lhe confere um aspeto andrógino e misterioso. Como Herrera observa:

“With her carnal lips, surmounted by a slight mustache and her obsidian-dark eyes slanted upward beneath eyebrows that join like outstretched bird’s wings, Frida Kahlo was bewitching, almost beautiful. Her gaze bores into us from portrait after portrait. It is disconcerting: she seems to want something from us. There is a peculiar urgency about her desire to be seen and known.” (Herrera, 2002, p. 3)



Fig. 63 – Altar Pré-colombiano<sup>73</sup>

Não sendo fácil de compreender à época, o trabalho de Frida Kahlo enquadra-se perfeitamente na arte pré colombiana, (Fig. 63) em que todos os objetos são objetos de arte, “from the humblest kitchen utensil to the loftiest Baroque altar.” (Fuentes, 2005, p. 15)

Kahlo é uma mulher e artista poderosa; pinta com a alma, tomando-se como modelo, expressando as suas sensações, estados de espírito, emoções e reações à vida, eliminando tudo o que não venha do seu interior e vivendo a vida intensamente. Ao distanciar-se das conceções do belo e do feio, preferindo representar a singularidade e o grotesco, tem uma perceção mais clara da sua realidade, a realidade que representa na sua obra:

“Kahlo managed to establish a distance from ugliness only to see what was ugly, painful, or cruel with a clearer eye, discovering her affinity, if not with the current model of beauty [...], then with the truth about her own self, her own face, her own body. Through her art, Kahlo seems to come to terms with her own reality. The horrible, the painful, can lead us to the

<sup>73</sup> Altar exibido na exposição *Frida Kahlo – As Suas Fotografias*, Museu da Cidade – 04.11.2011 – 29.01.2012.

truth of self-knowledge. It then becomes beautiful simply because it identifies our very being, our innermost qualities. Kahlo's self-portraits are beautiful for the same reason as Rembrandt's: They show us the successive identities of a human being who is not yet, but who is becoming." (Fuentes, 2005, pp. 15-16)

Na vida, como na arte, Frida Kahlo segue um padrão diverso do socialmente estabelecido. A sua relação com Diego Rivera tem pouco em comum com os relacionamentos socialmente aceites:

"O gigante e a menina de Coyacán, casam numa cerimónia [...] celebrada sem pompa, num ambiente muito cordial e com toda a simplicidade, sem ostentação nem cerimónia sofisticada [...] Um casamento entre dois monstros, cada um a seu modo, dois criadores, dois sedutores, dois apaixonados." (Jamis, 1992, pp. 147-157)

Ciente do gosto de Diego pela cultura indígena e pela mulher mexicana, Frida torna-se uma mulher exótica e exuberante. Abandona o fato masculino que lhe dava um ar andrógino, de maria-rapaz e vanguardista e passa a usar o traje mexicano, rendas, saiotes, vestidos compridos e coloridos, xales, joias pré colombianas e pesadas, cabelo apanhado e ornamentado com fitas e flores, entrançados e turbantes. Incarna a imagem da mulher indígena de forma exagerada, chamando a atenção sobre si, expondo-se às críticas e ao ridículo. Mas essa mesma imagem e a sua singularidade tornam-na também um ícone da moda, sendo seguida por muitas mulheres do seu meio, não só mexicanas, mas também estrangeiras, como nos refere Herrera na seguinte passagem:

"When Frida Kahlo walked through the streets of San Francisco and Detroit, her floor-length skirts and her beribboned head high at the end of an elegant neck stopped passersby in their tracks. In New York, schoolboys followed her, shouting 'Where's the circus?' [...] And in Paris, Elsa Schiaparelli was so taken with her indigenous costumes that she designed a *robe Madame Rivera*." (Herrera, 2002, p. 7)

Fruto da sua imobilidade na cama por longos períodos, Frida Kahlo toma-se como modelo do seu trabalho, tendo tempo para conhecer o seu exterior tão bem quanto o seu interior. Mas ela não pretende representar-se de uma forma condescendente e benévola; ela é cruel e metódica ao representar todas as suas imperfeições ou exagerando-as, no sentido de ir para além da realidade visível para os outros; ela autorrepresenta-se, evidenciando os seus estados de alma, o seu sofrimento físico ou mental, os seus fracassos. Sendo autorreferencial, cada autorretrato é diferente do outro, aprofundando o seu *Self*, indo para além do realismo, até à sua essência, despida das convenções da educação e do aceite socialmente, sendo enquadrada por André Breton no Surrealismo:

"Although Breton claimed that Frida was a self-invented Surrealist, she was neither ignorant of this European movement nor was she truly part of it. Her work differs from Surrealism in that her fantasy was always rooted in concrete fact and immediate experience. Frida did not want to mystify. She wanted to communicate her feelings with the greatest possible clarity and directness. 'I never knew I was a Surrealist,' she said, 'till André Breton came to Mexico and told me I was.'" (2002, p. 124)

Kahlo refuta o rótulo de surrealista, argumentando que pinta a sua realidade e não os sonhos, “They thought I was a Surrealist. I never painted dreams. I painted my own reality.”<sup>74</sup> Ao considerar o *belo* como a verdade e o auto conhecimento, Frida Kahlo demonstra uma forte coragem, dando visibilidade às emoções, sem se preocupar com a aceitação dos outros. Graças à sua natureza instintiva, espontânea, auto conhecedora e genuína, que a aproxima da verdade e do belo, a artista transmite aos seus alunos, *Los Fridos*, na escola de arte *La Esmeralda*, não só a sua técnica artística, mas sobretudo a sua vitalidade e amor à vida, ao México e à cultura mexicana indígena, o seu desejo de um mundo melhor e mais fraternal, mais em harmonia com o universo e com os seres humanos entre si – no fundo, uma mensagem que é a sua arte, como refere o pintor Arturo Garcia Bustos, um de *Los Fridos*.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Frida Kahlo biography (4 of 6) <http://www.youtube.com/watch?v=9rMnorlwJDs> (acedido 23.05.2013) (acedido 22.05.2013)

<sup>75</sup> Frida Kahlo (4/6). <http://www.youtube.com/watch?v=tdAyW7x3pwo&feature=relmfu> (acedido 22.05.2013)



## CAPÍTULO IV

### 1. Aspetos sociopolíticos e religiosos em Paula Rego e Frida Kahlo

#### 1.1. Aborto e maternidade

Em Portugal, a interrupção voluntária da gravidez, também denominada “aborto voluntário”, foi legalizada num referendo realizado em 2007, tornando-se a Lei nº 16/2007, de 17 de abril. Previamente a este referendo tinha sido realizado um outro, em junho de 1998, no qual tinha vencido a abstenção, com 68.1% e o *Não*, com 50.9%. E é neste enquadramento sociopolítico que Paula Rego sente o apelo de dar voz e gritar pelas mulheres silenciadas, criando uma série que intitula de *Untitled* (Sem título).

Citando Marina Warner, Maria Manuel Lisboa considera que, nas sociedades católicas, as mulheres estão subjugadas ao ideal de maternidade e que, ao concretizá-la, ficam vinculadas ao espaço doméstico, o seu domínio, conceito apoiado pelo chefe máximo da igreja católica. Na sua opinião, sob o ponto de vista católico, a função reprodutora é “the paramount role of women”, sendo encarada ora como uma punição, como expiação do pecado original de Eva, a primeira mulher da Humanidade, ora como um privilégio, como imitação do ícone religioso da Virgem Maria, Santa Mãe de Deus. Este preceito torna a maternidade não uma opção, mas uma ordem divina e uma imposição que a mulher, sendo contemplada com o milagre da procriação, não pode rejeitar, devendo resignar-se e aceitar a vontade de Deus, cometendo um pecado, se assim não proceder. (Lisboa, 2002, pp. 127-128)

Recuando ao Portugal do *Estado Novo* (1926-1974), encontramos as “lições de Salazar”, apoiadas na trilogia *Deus, Pátria e Família* que, como refere Lisboa, determina o papel da mulher à subjugação:

“Salazar's regime had promoted a package-deal approach to national life, which envisaged the traditional family set-up of an authoritative working husband, a domestically confined wife and their numerous (because unplanned) children, as shoring up the political fabric of a nation whose ruler sought to present himself as the *Pater Familias* of the nation.” (Lisboa, 2002, p. 129)

Esta política remete-nos para o confinamento da mulher ao lar e à educação dos filhos, ao seu papel de esposa, mãe e dona de casa, e também à restrição de exercer uma profissão, possuir propriedade, conta bancária ou passaporte, votar, ou tomar decisões sem autorização do marido, a quem devia obediência. Quando exercendo uma profissão de vínculo ao estado, de natureza feminina, como no caso de professora ou enfermeira, não lhe era permitido o casamento com um homem abaixo da sua condição social.

O restabelecimento das relações entre Portugal e a Santa Sé, após a separação de poderes em 1911, culminou na assinatura da Concordata de 1940. Isto permitia que o Estado e a Igreja falassem a uma só voz.

A *Revolução do 25 de abril de 1974* teve a capacidade de restabelecer a democracia em Portugal, possibilitando um conjunto de melhorias nas condições de vida e de trabalho e dando espaço para que os direitos, aspirações e necessidades das mulheres pudessem ser concretizados. Mas a mudança de mentalidades, de uma cultura e moral católicas, de uma sociedade conservadora, retrógrada, com décadas de vigência, escapa a qualquer revolução política, perdurando no tempo, até que as práticas das gerações mais jovens ampliem os pontos de vista e renovem e atualizem os modos de vida e as atitudes. É, por isso, compreensível que o referendo ao aborto em 1998 tenha sido impactante, dividindo os portugueses. Mais de metade dos eleitores portugueses absteve-se de votar, ou insensíveis ao problema, ou suscetíveis e chocados na sua consciência, ou confusos com a propaganda das fações extremistas do *lobby* antiaborto que, até aos dias de hoje, equipara a interrupção voluntária da gravidez às práticas nazis de genocídio e eutanásia contra os deficientes físicos e mentais. Lisboa considera que Paula Rego não ignora esta situação:

“Furthermore, in the recent series of pastels on the subject of abortion, she addresses herself to what some would see as the unexpected and enduring power of Catholicism over the lives, minds, and, more to the point, politics of the nation in current post-Salazar Portugal, under a democratic Socialist government.” (Lisboa, 2002, p. 130)

Com efeito, a artista conhece bem o drama das mulheres que, na sociedade portuguesa, durante a ditadura de Salazar e muito tempo após a revolução, não podiam ter o controlo sobre o seu corpo e a sua própria sexualidade, sofrendo a exclusão ao serem mães solteiras: “[...] having a daughter who was an unmarried mother would have been embarrassing for a lot of families.”<sup>76</sup> Ao contrário, nas sociedades europeias não católicas, a mulher tinha já o direito de escolher entre ser mãe, solteira ou não, e praticar um aborto, em boas condições de saúde e segurança, como afirma Rego, em entrevista a Ria Higgins: “By the time I was 20 I’d already had one abortion — everybody at art school had them in those days, my dear.”<sup>77</sup>

Paula Rego sabe que as mulheres que, à época da série, procuravam o aborto clandestino, perante a impossibilidade de o praticarem em Portugal legalmente, por ser um crime punível com prisão, eram as que tinham menos recursos económicos, sem acesso a clínicas e hospitais fora do país, locais em que podia ser praticado em condições de segurança, sem riscos para a saúde e sem censura nem castigo. Segundo Vera Fonseca, a artista “[...] says bluntly that it was “pure propaganda”, prompted by memories from her childhood of local women coming to her grandparents, pleading to be given money for abortions.”<sup>78</sup> Por isso, esta série pretende chamar a atenção para as condições precárias, a falta de higiene e de segurança em que o aborto clandestino era praticado, uma prática indigna para a mulher, com resultados nefastos, culminando muitas vezes na sua morte. A artista pretende agitar e chocar as consciências perante

---

<sup>76</sup> Higgins, Ria. “I’ve watched Mum suffer for her art”.

<http://www.thesundaytimes.co.uk/sto/Magazine/Regulars/article327430.ece> (acedido 29.07.2013)

<sup>77</sup> Ibidem.

<sup>78</sup> Fonseca, Vera. *Paula Rego, a prospective retrospective: Bodies, Visuality, Becoming*. 2012. <http://igitur-archive.library.uu.nl/dissertations/2012-0822-200428/fonseca.pdf> (acedido 12.10.2013)

esta triste realidade, sustentada por uma moral cediça, hipócrita e danosa para a mulher, tanto mais que a Igreja Católica proibia o uso de qualquer método anticoncepcional.

Por detrás de um aborto existe todo um conjunto de razões, por detrás destas razões existe também, sempre, um homem. Muitas vezes um homem com princípios conservadores e falsos moralistas. Relembre-se, a este propósito, a sarcástica resposta da deputada Natália Correia, em verso, ao deputado do CDS, João Morgado que, no debate sobre a despenalização do aborto na Assembleia da República, em 1982, argumentou que “O ato sexual é para ter filhos.”:

*“Truca-Truca*

Já que o coito - diz Morgado -  
tem como fim cristalino,  
preciso e imaculado  
fazer menina ou menino;  
e cada vez que o varão  
sexual petisco manduca;  
temos na procriação  
prova de que houve truca-truca.  
Sendo pai só de um rebento,  
lógica é a conclusão  
de que viril instrumento  
só usou - parca razão! -  
uma vez. E se a função  
faz o órgão - diz o ditado -  
consumada essa excepção,  
ficou capado o Morgado.”<sup>79</sup>

*Natália Correia, 3 de abril de 1982*

Sejam quais forem as circunstâncias em que cada uma das jovens mulheres representadas nesta série se viu envolvida, todas têm um desfecho semelhante: estão sozinhas, entregues ao seu sofrimento e à sua culpa, contorcendo-se com dores, agonizando numa enxerga, (Fig. 64, 65, 66) ou de olhos cravados no vazio, (Fig. 67) com um balde ou uma bacia para conter os restos. Algumas encontrarão a morte no fim da linha; outras serão entregues à justiça; outras manterão, para o resto das suas vidas, a marca de um aborto trágico. Cada aborto clandestino representado nesta série foi presumivelmente praticado por uma habilidosa, uma mulher próxima da família, compreensiva para com a necessidade de ocultar e fazer desaparecer a gravidez. Ou então uma desconhecida, a quem não interessam as condições de saúde física e muito menos psicológica da mulher que vai abortar.

---

<sup>79</sup> Mendes, Filipa Dias. “Truca Truca volta ao Parlamento” <http://www.publico.pt/politica/noticia/trucatruca-volta-ao-parlamento-1587126> (acedido 16.10.2013)

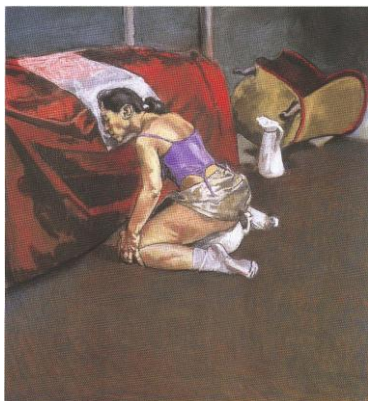


Fig. 64 – *Untitled nº 2*, 1998

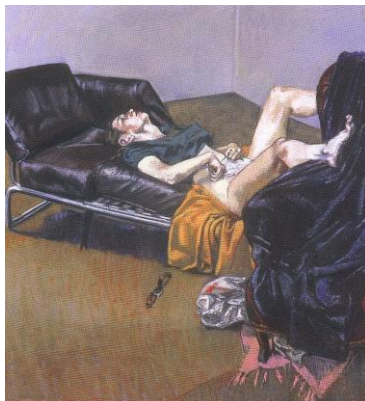


Fig. 65 – *Untitled nº 3*, 1998



Fig. 66 – *Untitled nº 4*, 1998

Em *Untitled nº9* (1998-99) (Fig. 68) podemos ver o seu rosto: a abortadeira, com o mesmo equipamento – o balde e a bacia, aqui caracterizada por Lisboa:

“The homely matron who has performed or is about to perform an abortion and currently wipes the basin presumably used for the containment of the foetus is a perfect representation, through her motherly physical presence and house-wifely cleaning attributes, of everything domestic and maternal that Salazar's social blueprint prescribed for women. She could be anybody's mother, aunt, domestic servant, the very antithesis, in short, of the backstreet abortionist.” (Lisboa, 2002, p. 139)

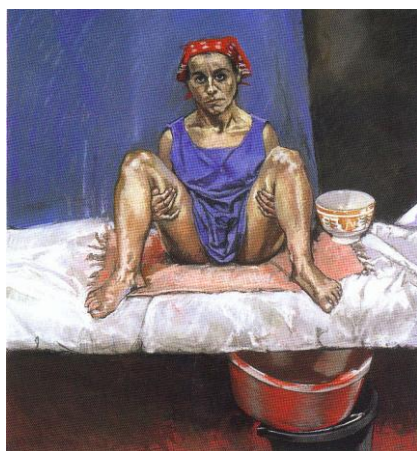


Fig. 67 – *Untitled nº 1*, 1998



Fig. 68 – *Untitled nº 9*, 1998-99

Quem eram as abortadeiras que aceitavam assumir tais práticas? A resposta, podemos encontrá-la no filme *Vera Drake* (2004)<sup>80</sup>, realizado pelo britânico Mike Leigh e protagonizado por Imelda Staunton.

<sup>80</sup> *Vera Drake*. situa-se em Londres, na década de '50, quando o aborto era ainda ilegal<sup>80</sup>, excetuando em casos muito específicos, muito dispendioso e, por isso, levando a uma procura substancial do aborto clandestino. Este filme retrata duas perspetivas do aborto: a da abortadeira, precisamente uma figura maternal, de classe baixa, incansavelmente dedicada à família, que cuida do marido e de dois filhos, da mãe idosa e de um vizinho doente. A sua prática clandestina é mantida em segredo até para com a sua própria família, que apenas toma conhecimento dos factos no dia em que ela é presa, na sequência da denúncia de um aborto mal sucedido. A outra perspetiva é a de uma jovem de classe alta, que não precisa de recorrer a um aborto clandestino, uma vez que tem meios económicos para pagar uma interrupção voluntária da gravidez numa clínica, em boas condições de higiene e segurança. Trailer. [http://www.youtube.com/watch?v=\\_5L3hGxHumY](http://www.youtube.com/watch?v=_5L3hGxHumY) (acedido 04.11.2013)

Esta figura maternal, que ajuda ou pratica o aborto, simultaneamente ameaça e colabora com o *status quo*, sendo cúmplice ou autora de um crime, mantendo assim a aparência de que tudo está controlado pela ordem, a moral e os bons costumes, em prol da continuidade da segurança e da preservação do que é entendido como a diferença entre o Bem e o Mal. Mesmo vivenciando uma situação dramática desta dimensão, as mulheres representadas na série *Untitled* de Paula Rego não estão aniquiladas pelo passado, o presente ou o futuro, mas sim prontas para lutarem e vencerem as vicissitudes das suas vidas. No processo narrativo desta série, Rego coloca em destaque uma mensagem de alerta sobre a gravidez na adolescência, uma temática melindrosa, de difícil abordagem numa narrativa textual. Lisboa afirma que: “Rego’s models are not women but girls, and their posture is not of sensual invitation but overwhelming pain” e acrescenta que, nestas imagens sobre o aborto, “spectator gratification was partially blocked from the start by the lack of nudity.” Para esta autora, o prazer masculino do observador e a dor feminina das raparigas representadas tornam-se indistintos, sugerindo uma moral convencional assimilada pela arte canónica. No entanto, no caso da mulher, o prazer sexual pode ter como consequência a dor que, para o observador masculino, é parte da sustentação do prazer. (Lisboa, 2003, p. 156). Esta narrativa visual permite clarificar a mensagem, expondo a violência do sofrimento físico e psicológico sentido por estas mulheres, que poderia e deveria ser minimizado, mediante uma ação social e política. Ao utilizar a arte como forma de denúncia, a artista utiliza-a também como arma política.

A temática do aborto pode ser encarada como a antítese da maternidade abençoada: é a interrupção de uma linhagem, um corte na perpetuação dos genes, uma árvore sem fruto; tecnicamente, um fim de vida. Em Frida Kahlo, a maternidade é uma aspiração suprema; o aborto a causa maior da sua infelicidade. Na sua obra, a artista representa a maternidade da sua mãe, grávida da irmã Cristina, (Fig. 12) e representa-se a si própria enquanto feto, e no seu nascimento. Compulsivamente, representa a sua própria maternidade frustrada. Chedgzoy considera que o interesse de Kahlo em representar a sua maternidade falhada e frustrada está relacionado com o seu desejo de ser mãe e que, ao passar as suas vivências, desejos, esperanças e desilusões do seu domínio privado para o domínio público, eles adquirem uma dimensão política (Chedgzoy, 1995, p. 51).

*My Birth* (1932) (Fig. 69) representa uma mulher em trabalho de parto. Podemos ver uma enorme cabeça de bebé a emergir por entre as pernas abertas da mãe. As sobranceiras espessas e cruzadas identificam a criança como Frida. A cabeça descaída, pendurada pelo pescoço, sobre uma poça de sangue, o bebé parecendo morto, assim como a mulher, cujo corpo está coberto por uma mortalha, sob o olhar sofrido de uma *Virgem Mater Dolorosa*, num quadro pendurado na parede.

Esta obra pode representar uma tripla morte: a da mulher que morre no parto, da mãe que perde um filho (representada como Maria), e a própria Frida, a que não cria vida e falha como gestante, na sua narrativa visual. A concretização da maternidade é, assim, substituída pela dor psicológica da impossibilidade de a alcançar e pela dor física e incapacitante que lhe está associada.



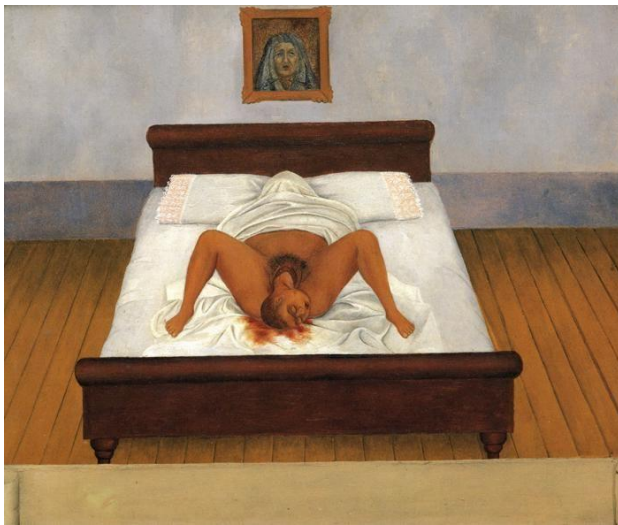


Fig. 69 – *My Birth*, 1932



Fig. 70 – *Tlazolteotl*, ca. 1300-1521

*My Birth* sugere *Tlazolteotl* (c. 1300-1521) (Fig. 70), deusa asteca da terra, do nascimento, das parteiras, do sexo, do vício e do pecado; deusa mãe, patrona dos adúlteros. Apelidada *comedora de imundície*, por visitar os moribundos no leito de morte e lhes perdoar os pecados e as doenças causadas pelos desmandos sexuais, tornando-se assim deusa da purificação.<sup>81</sup>



Fig. 71 – *Henry Ford Hospital*, 1938

A cena do nascimento é revisitada em *Henry Ford Hospital* (1932) (Fig. 71), quando o corpo moreno de Kahlo se esvai em sangue e em lágrimas, ao sofrer um aborto espontâneo. O quadro poderia ser um *retablo*, se o texto fosse um agradecimento pelas bênçãos físicas e espirituais recebidas e não apenas a inscrição: *Henry Ford Hospital Detroit Julio de 1932*.

Nesta pintura, do gênero dos ex-votos mexicanos, nos quais as figuras de intervenção divina flutuam na superfície do quadro, Kahlo faz flutuar objetos simbólicos, numa paisagem de deserto, substituindo as imagens sagradas, sem preocupações quanto às convenções de perspectiva ou ilusão tridimensional. Representa o figurativo e o discursivo, o mundo interior e o exterior, a realidade material e imaginária, o microcosmos e o macrocosmos.

<sup>81</sup> *Tlazolteotl*. <http://atheism.about.com/od/aztecgodsgoddesses/p/Tlazolteotl.htm> (acedido 01.11.2013)

<http://www.princeton.edu/~achaney/tmve/wiki100k/docs/Tlazolteotl.html> (acedido 01.11.2013)

<http://www.mesacc.edu/~thogh49081/fall2013/291/images/tlazolteotl.jpg> (acedido 01.11.2013)

<sup>82</sup> <http://www.significadodossimbolos.com.br/busca.do?simbolo=Caracol> (acedido 01.11.2013)



também a lentidão insuportável em que ocorre o aborto; o esqueleto de uma pélvis humana, relembrando a sua pélvis desfigurada; uma orquídea lilás tombada e murcha, os seus próprios genitais; um autoclave, esterilizador de instrumentos cirúrgicos, representando a intervenção médica, fria e impessoal e também o medo da infertilidade; e um modelo de órgãos reprodutores femininos, a redução do corpo a um mero conjunto de órgãos a inspecionar e manipular pelos médicos<sup>83</sup>. Neste quadro surreal, entre a fronteira árida da industrialização e um corpo ainda por frutificar, por falta de capacidade reprodutiva, Frida jaz numa cama ensanguentada chorando a morte do filho. Como num sonho, usa uma dor física para expressar uma dor psíquica ligando, simbolicamente, esses objetos ao seu útero, através de laços vermelhos, que lembram cordões umbilicais, e que ela prende na mão, descansando-a sobre o ventre. Como num espelho, ao representar-se esvaída em sangue, Kahlo representa o seu próprio nascimento.

No seu ensaio sobre a doença *On Being Ill*, Virginia Woolf escreve:

"Finally, to hinder the description of illness in literature, there is the poverty of the language. English, which can express the thoughts of Hamlet and the tragedy of Lear, has no words for the shiver and the headache. It has all grown one way. The merest schoolgirl, when she falls in love, has Shakespeare or Keats to speak her mind for her; but let a sufferer try to describe a pain in his head to a doctor and language at once runs dry."<sup>84</sup>

A "secura de linguagem" a que se refere Virginia Woolf não se esgota na dificuldade de expressar uma dor que se sente: o léxico também se estreita. Elaine Scarry vai mais longe, ao considerar que "Physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned." (Scarry, 1987, p. 4) A dor causada pela perda de um filho desejado, ainda que no seu ventre, é incomensurável. Quando um filho perde os pais, torna-se órfão; e compreende-se a dimensão e a intensidade da dor que esse órfão sente. Mas não existe uma designação para alguém que sente a dor atroz de perder um filho, não se conhecem as suas fronteiras.

A pobreza das palavras para descrever o seu sofrimento físico e psicológico leva Frida Kahlo a encontrar na representação visual uma forma de o expressar, dando-lhe um sentido mais explícito através da cor e da simbologia, pintando-se como se sente por dentro, ferida, e como se vê por fora, heroica, tornando-se uma sofredora, que é também uma *voyeuse* do seu sofrimento. Pintar torna-se uma forma de exorcismo, projetando a dor para o exterior numa réplica de si própria. A artista tece assim diversos fios físicos e psicológicos numa tapeçaria, que ressalta de imediato chocante e, por isso, patética, mas também digna e mesmo bela, enquadrando-se na descrição de David Le Breton sobre o que ele chama "a dor para existir":

---

<sup>83</sup> Gundermann, Richard. *The Self-Portraits of Frida Kahlo*. 2007. <http://radiology.rsna.org/content/247/2/303.full> (acedido 04.08.2013)

<sup>84</sup> Woolf, Virginia. *On Being Ill*. Quotes. <http://www.goodreads.com/work/quotes/20203-on-being-ill> (acedido 18.10.2013)

“O exame do seu itinerário clínico demonstra uma sucessão de dores e operações, feridas e tratamentos, ao mesmo tempo que a sua história pessoal é um cortejo de fracassos e frustrações. A dor impõe-se [...], ela é o presente envenenado de uma relação inconsciente com uma história pessoal e o balançar penoso que os mantém ao longo da vida. Sem ela, a sua existência seria impossível [...]” (Le Breton, 1995, pp. 194-195)

Conhecedora da dor em toda a sua dimensão, Frida Kahlo sabe reconhecer e compreender a dor sentida pelos outros. Numa carta datada de 1 de março de 1933, enviada a Georgia O’Keeffe, “painter of blossoms and southwest American landscapes”<sup>85</sup> que conheceu em 1931, Kahlo afirma a sua preocupação, compreensão e solidariedade para com os sentimentos desta pintora, que se encontrava a recuperar de um esgotamento causado por uma acumulação de situações da sua vida profissional e pessoal (em que se conta a descoberta da relação do marido com outra mulher) e apresenta a sua total disponibilidade para a ajudar na sua reabilitação.

Curiosamente, existe uma certa semelhança entre o primeiro autorretrato de Frida Kahlo, pintado em 1926 e uma fotografia de Georgia O’Keeffe, tirada pelo seu marido Alfred Stieglitz em 1918, quando elas ainda não se conheciam (Figs. 72 e 73).

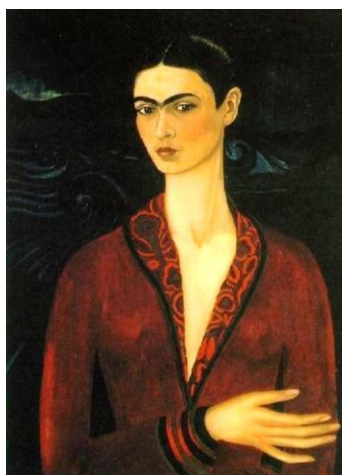


Fig. 72 – Frida Kahlo, **Autorretrato**, 1926



Fig. 73 – Fotografia de **Georgia O’Keeffe**, 1918

Nas tipologias de dor descritas por Le Breton existe também a dor infligida, consubstanciada nas práticas de violência e maus tratos exercidos dentro e fora do espaço doméstico, castigando um desvio, uma infração ou impondo uma ordem, que tem o objetivo de intimidar, demonstrando quem detém o poder e quem deve obediência, por incapacidade de se defender. A coação pela

dor traduz frequentemente a vontade de aniquilar a vontade do outro, martirizando-o, desonrando-o, reduzindo-o a um objeto, levando à quebra do sentimento de identidade da vítima para obter a resposta que se pretende. “A imposição da dor e da humilhação persegue uma lógica de apagamento da vítima. [...] da expropriação do corpo, da sua condição, dos seus valores mais sagrados.” (Ibidem, pp. 204-205)

<sup>85</sup> Frida Kahlo Writes a Personal Letter to Georgia O’Keeffe After O’Keeffe’s Nervous Breakdown (1933). [Frida Kahlo Writes a Personal Letter to Georgia O’Keeffe After O’Keeffe’s Nervous Breakdown \(1933\)](#) (acedido 01.11.2013)

## 1.2. Violência e traição

Pode-se considerar que é nesta lógica que se enquadra a série do Macaco Vermelho (1981) de Paula Rego, que trata da violência doméstica, em que, à semelhança de muitas famílias desestruturadas, fragmentadas ou fragilizadas, se assiste a uma cena em que o marido, neste caso um macaco vermelho, que pelas razões acima descritas ou outras discutíveis como a cultura, miséria, adultério, desemprego ou depressão, se apresenta bêbado e bate na mulher. Em *Red Monkey Beats His Wife* (1981) (O Macaco Vermelho Bate na Mulher) (Fig. 74), podemos ver a mulher, macaca, com um bebê ao colo, enquanto o macaco avança para ela, com o braço no ar e o punho fechado, denunciando que lhe vai bater. O que poderá ser outro filho, ajoelhado e com as mãos entrelaçadas, em sinal de aflição, presencia a cena, tal como acontece com tantas crianças, vítimas de violência doméstica.

O ponto de viragem acontece quando a mulher, utilizando tesouras enormes intimidativas, corta o rabo ao macaco vermelho e ele, numa reação física, vomita, em *Wife Cuts Off Red Monkey's Tail* (1981) (Mulher do Macaco Vermelho Corta-lhe o Rabo) (Fig. 75). Vera Fonseca considera que há uma transferência de poder, simbolizada pela apropriação da cor vermelha e que “It is a sort of castration [...] along with being deprived from his masculinity – if one is to assume the tail as a visual replacement for the animal’s phallus, he is also deprived of power [...]” (Fonseca, 2012, pp. 200-201)



Fig. 74 – *Red Monkey Beats His Wife*, 1981

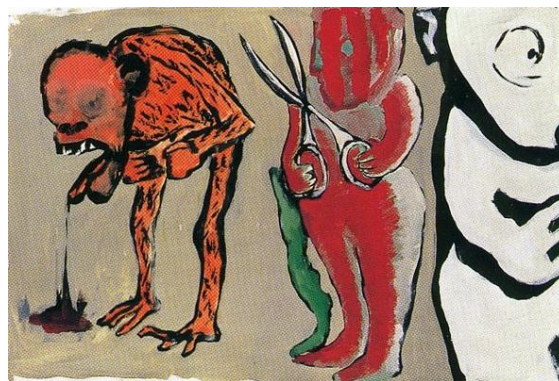


Fig. 75 – *Wife Cuts Off Red Monkey's Tail*, 1981

Segundo McEwen, este quadro é o ponto de viragem naquela relação de violência consentida e socialmente estabelecida: “In this sequence the monkey moves from a position of dominance, to defeat, to humiliation, while his wife turns from a victim into a tyrant.” (McEwen, 2005, p. 109) Paula Rego considera que a macaca não se consegue separar completamente do macaco:

“She is trying to cut him away from her, but she cannot do it completely – he leaves a small part of him connected to her[...] another pair of scissors [...] It’s an instrument of her liberation from the monkey, but this liberation is incomplete. He is too real for her– she cannot get rid of him.” (Bradley, 2002, p. 27)

Estas duas obras são significativas, na medida em que transmitem uma mensagem inequívoca às mulheres, no que se refere à violência doméstica: que circunstâncias poderão levar a que uma mulher seja vítima de violência continuada e consentida? A mulher vitimizada aceita muitas vezes os maus tratos físicos ou psicológicos, pensando que assim protege os filhos. No entanto, sabemos que os filhos tendem a replicar as atitudes dos pais.

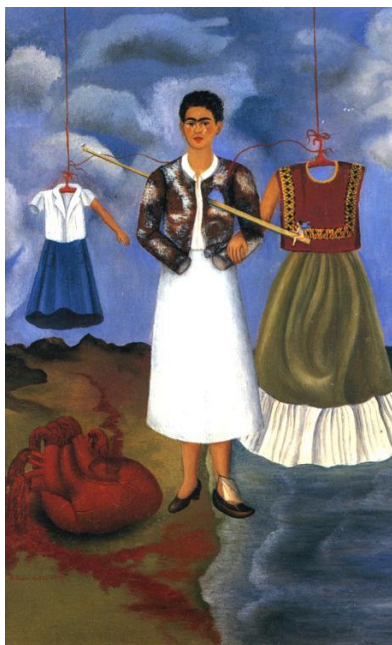


Fig. 76 – *Memory*, 1937

Frida Kahlo corresponde ao estereótipo da vítima que sente dificuldades em se separar do seu agressor, como é descrito por Paula Rego, sobre a mulher do macaco vermelho. Em *Memory* (1937) (Fig. 76) encontramos a personificação da dor de amar, a dor da traição. Uma Frida sozinha, a quem foi arrancado um enorme coração que jaz no chão, derramando um lastro de sangue junto ao mar. Rivera e Cristina traíram Frida; as duas pessoas que ela mais amava, causadores de sofrimento, dois cupidos que se baloçam, um de cada lado de uma lança, que trespassa o lugar vazio do coração. Ladeando Frida, de braço dado com ela, o seu uniforme de estudante, quando conheceu Rivera e o traje de Tehuana, que ele admirava e que é também seu refúgio, a sua identidade. O pé esquerdo é um barco: representa uma partida, a separação de Frida e Diego.

Esta dor é demasiado profunda para a poder retratar como sua; por isso, Kahlo projeta a sua infelicidade para outra mulher, na pintura *A Few Small Nips* (1935) (Fig. 77). Uma notícia do jornal sobre uma mulher infiel, assassinada num ato de ciúme, cujo autor do crime declarou, em sua defesa e perante o juiz, que só lhe tinha dado umas facaditas sem importância. O que para Diego e Cristina foram apenas umas facaditas, causa em Frida o sentimento de “murdered by life”. Depois de ter terminado o quadro, a artista exterioriza a sua raiva e emoções causadas pela traição, dando-lhe um retoque final: com uma faca, dá vários golpes na moldura e pinta-a com pinceladas de sangue.

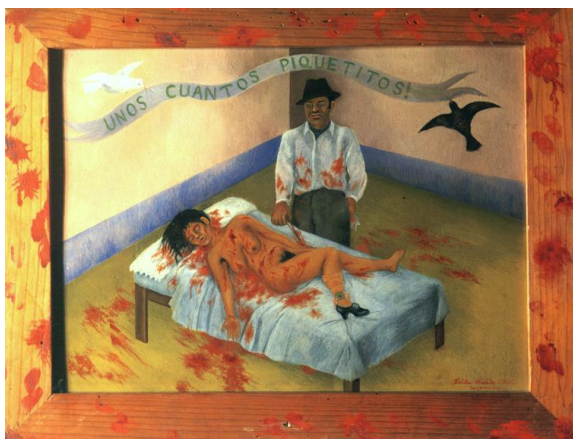


Fig. 77 – *A Few Small Nips*, 1935

Podemos considerar que esta pintura é enquadrável na temática da violência doméstica, uma vez que este crime passionai, um violento crime de sangue, no qual uma mulher jaz, morta, numa cama, deixa de estar confinado ao quarto, passando a pertencer ao imaginário de todas as mulheres vítimas de maus tratos ou que perdem a vida às mãos de companheiros criminosos. Mas, ao retratar o estado de alma de Frida Kahlo, torna-se uma



referência simbólica da fragilidade do seu estado psicológico e do impacto do golpe emocional desferido na sua relação conjugal e fraternal.



Fig. 78 – *The Suicide of Dorothy Hale*, 1939



Fig. 79 – *The Two Fridas*, 1939

*The Suicide of Dorothy Hale* (1939) (Fig. 78) retrata o suicídio de Dorothy Hale, corista nas Ziegfeld Follies viúva e falida, que se atira do seu apartamento de luxo no topo de um arranha-céus, visível por entre as nuvens, que são expandidas até ao chão. A encomenda do retrato de Dorothy, para oferecer à mãe inconsolável, foi recebida com choque, pois era esperado um retrato de Dorothy que a recordasse em vida e não estatelada no chão, morta. Em forma de *retablo*, o quadro, representa uma narrativa visual em três momentos distintos: Dorothy atirando-se de uma janela muito alta, uma figura minúscula, dando a ideia da altura do prédio; depois a cair e, finalmente, jazendo no chão, morta. A descrição da cena é corroborada por uma narrativa escrita em rodapé, que relata o acontecimento, em tinta vermelha, da mesma cor do lastro de sangue em que assenta o corpo de Dorothy. Esta obra pode ser entendida como um sinal de compreensão de Frida Kahlo para com as mulheres desesperadas que cometem suicídio ao serem abandonadas pelos seus companheiros, num momento em que ela própria se encontrava separada de Diego, em sofrimento e com pensamentos suicidas. Aqui, também o tema extravasa a tela, prolongando-se na moldura, vindo ao nosso encontro.

O seu autorretrato *The Two Fridas* (1939) (Fig. 79) pintado pouco depois da separação de Rivera, retrata um problema de dupla identidade. Lado a lado, duas Fridas ligadas pelas mãos e por um fio, uma veia externa, ambas, novamente, com o coração exposto, metaforicamente arrancado do peito. Do lado esquerdo da imagem, com o coração dissecado e vestida ao estilo vitoriano, europeu, está representada a Frida que, no seu ponto de vista, Diego já não ama. A veia externa que a liga à outra Frida termina em sangue, que pinga para o colo do seu vestido imaculadamente branco, sendo estancado pela ação de uma

tesoura cirúrgica, instrumento familiar para Frida, devido às inúmeras operações a que foi submetida. Do lado direito, vestida de Tehuana, está representada a Frida que Diego amava, igualmente com uma veia externa que se enrola ao longo do braço esquerdo, lacrada por um medalhão com a imagem de Diego. Para Frida, o sangue que lhe corria nas veias corria também para as veias de Diego, mas este autorretrato simboliza uma interrupção dessa união. Diego não é um homem fiel e Frida acaba por se render a essa evidência:

"If fidelity wasn't an important issue for Diego, it wouldn't be one for her, either. She began having numerous affairs with both men and women, a practice she continued for the rest of her life. If Diego could love more than one, so could she; only she could do it better."<sup>86</sup>

Frida Kahlo não fica aprisionada na sua condição de mulher traída. No momento em que assume a infidelidade de Diego, atinge a sua maturidade e a sua autodeterminação em termos sexuais e amorosos, quebrando todos os tabus do seu tempo, recriando-se pessoal e artisticamente, transmitindo uma imagem moldada ao seu autoconceito, encontrando uma identidade mais abrangente. E, daí em diante, confere-se o direito de jogar pelas mesmas regras que Diego e ter igualmente amantes, de ambos os sexos, assumindo assim, também, a sua bissexualidade.

Na carta acima mencionada, dirigida a O'Keeffe em 1933, Kahlo demonstra uma grande afetividade pela pintora americana: "I thought of you a lot and never forget your wonderful hands and the color of your eyes."<sup>87</sup> Esta demonstração de afeto leva Sharyn Rohlfen Udall a referir no seu livro *Carr, O'Keeffe, Kahlo: Places of Their Own*: "[c]learly Kahlo hoped for a deeper friendship, or perhaps more, with O'Keeffe, when she and Diego went to New York a few weeks later". Udall comenta ainda que, devido à doença de O'Keeffe, que a levou às Bermudas para lá convalescer, "there had been no lovemaking between them that time."<sup>88</sup> À luz da primeira metade do século XX, Frida Kahlo é uma mulher vanguardista, também no que se refere à sua sexualidade.

### 1.3. Vertente política

Entre os seus vários amantes conhecidos, homens e mulheres, encontra-se Leon Trotsky. A sua condição de hóspede na Casa Azul durante o período de exílio e a admiração mútua propiciaram o affair amoroso, apesar da respetiva esposa também ser sua hóspede. Pelo aniversário de Trotsky, a 7 de novembro, Kahlo oferece-lhe o quadro *Portrait Dedicated to Leon Trotsky (Between the Curtains)*, (Fig. 80) no qual a artista se autorrepresenta num estilo de jovem graciosa, entre duas cortinas, com um bouquet de flores na mão e uma mensagem: "*Para Trotsky, com grande afeição, dedico esta pintura, 7 de novembro, 1937. Frida Kahlo, em San Angel, México*".

<sup>86</sup> Fetrow, Karla. *What the Water Brought*. <http://subversify.com/2009/07/17/what-the-water-brought/> (acedido 23.10.2013)

<sup>87</sup> Frida Kahlo Writes a Personal Letter to Georgia O'Keeffe After O'Keeffe's Nervous Breakdown (1933). <http://www.openculture.com/2013/09/frida-kahlo-writes-a-personal-letter-to-georgia-okeeffe.html> (acedido 01.11.2013)

<sup>88</sup> Ibidem.





Fig. 80 – *Portrait Dedicated to Leon Trotsky (Between the Curtains)*, 1937

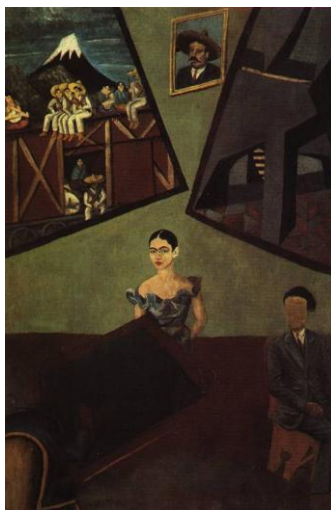


Fig. 81 – *The Adelita, Pancho Villa and Frida*, 1927

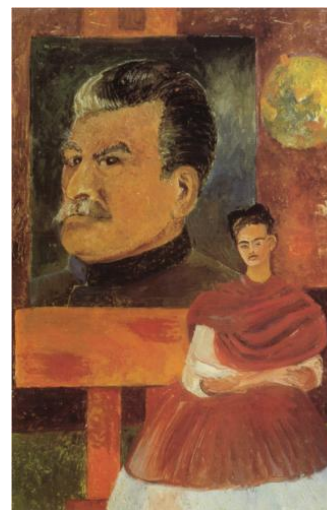


Fig. 82 – *Self-portrait with Stalin*, 1954

Desde cedo Kahlo revelou uma acentuada consciência política. Contemporânea da revolução mexicana de 1910, aponta o ano do seu nascimento como sendo o mesmo, embora tendo, de facto, nascido em 1907. Aos vinte anos, aderiu à Liga da Juventude Comunista, identificando-se com os guerrilheiros zapatistas e nutrindo grande admiração por Pancho Villa, que retrata na obra *The Adelita, Pancho Villa and Frida*, (1927) (Fig. 81). No centro do quadro podemos ver uma Frida jovial, recuperada do acidente; acima dela, o retrato de Pancho Villa; no topo, do lado esquerdo, um comboio de revolucionários zapatistas e as suas mulheres soldados, as Adelitas, atravessando o vale do México, com o vulcão de Popocatepetl e, do lado direito do quadro, uma estrutura arquitetónica. Frida parece ser um pivot que combina a revolução com o mexicanismo.



Fig. 83 – *Marxism Will Give Health to the Sick*, 1954

No final da sua vida, Kahlo introduz uma dimensão declaradamente política no seu trabalho, representando-se com Stalin, (Fig. 82) a quem admira como um dos pais e fundadores do socialismo que, na sua perspetiva, suplantaram a velha ordem, e considera o socialismo como a única entidade libertadora e salvadora do mundo. A sua firme convicção desta ideia leva a artista a contrapor o socialismo e o capitalismo. Na pintura *Marxism Will Give Health to the Sick* (1954) (Fig. 83), cujo título original era “*Peace on Earth so the Marxist Science may Save the Sick and Those Oppressed by Criminal Yankee Capitalism*” está, de um lado, o socialismo, a paz, simbolizada por uma pomba branca sobrevoando a terra; do outro lado, o capitalismo, a origem de todos os males e a ameaça de destruição.

Uma mão saída do rosto de Karl Marx mordazmente aperta o pescoço a um peru com cabeça de *Uncle Sam*. Numa representação de si própria, Kahlo abraça a crença utópica de que os ideais políticos a podem libertar de todo o sofrimento e, com ela, toda a humanidade. Frida surge no centro, usando um colete de couro, apoiada por duas enormes mãos, símbolo do marxismo, uma delas com o olho da sabedoria. Frida é contemplada com um milagre, pois está de pé e já não precisa de muletas: os seus males desapareceram, por isso, não aparece a chorar, como em grande parte dos seus quadros.

As suas preocupações com o bem-estar social e com o proletariado são a razão da obra *The Bus* (1929) (Fig. 84), que faz lembrar a pintura de Honoré Daumier, *The Third-class Railway Carriage* (1862) (Fig. 85). Demonstrando influência do estilo da pintura mural, no quadro de Kahlo, são representados várias classes da sociedade mexicana no seu dia-a-dia: uma dona de casa, com um cesto de compras, um trabalhador braçal, uma mãe indígena, de pés descalços e dando o peito a um bebé, um rapaz, um capitalista segurando um saco de dinheiro e uma moça, Frida Kahlo. Este quadro poderá também representar o seu acidente ocorrido quatro anos antes: o ferro que a perfurou foi retirado por um trabalhador de fato-macaco azul; a purpurina dourada que se espalhou sobre ela tinha-se soltado de um saco.

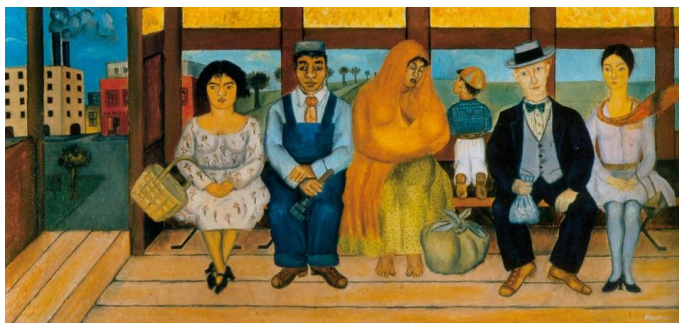


Fig. 84 – *The Bus*, 1929

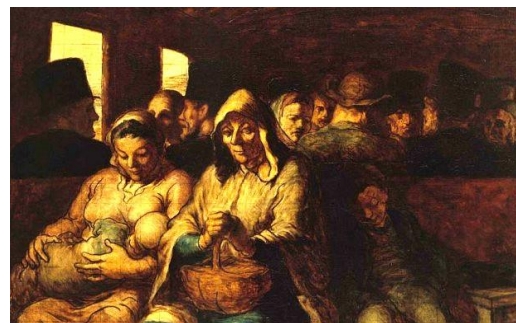


Fig. 85 – Honoré Daumier, *The Third-class Railway Carriage*, 1862

O comunismo tem tanta importância na vida de Frida Kahlo, que a artista o guarda junto a si, como

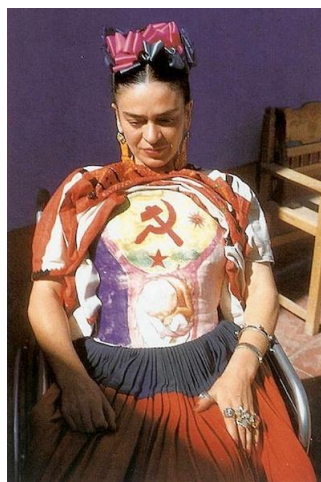


Fig. 86 – Fotografia de Frida usando um colete de gesso



Fig. 87 – Fotografia de Frida pintando um colete de gesso pintado

motivo nos seus coletes de gesso, onde pinta também o seu bebé desejado ou perdido (Figs. 86-87).

Embora, tanto quanto se saiba, Paula Rego não seja filiada em nenhum partido político, não deixa de exprimir as suas opiniões políticas através das suas obras. Paula Rego discorda completamente das políticas de Salazar e de Franco.



*Salazar Vomiting the Homeland* (1960) (Fig. 88) critica violenta e sarcasticamente o estado da nação à época da ditadura e *Cães Vadios* (1965), (Fig. 89) originalmente intitulado *Os Cães de Barcelona*, é a divulgação ao mundo de uma política de extermínio, por envenenamento, dos cães vadios em Barcelona, sob a ditadura franquista, demonstrando assim a impiedade do regime. Segundo Pedro Lapa, estas obras partem de uma continuada solicitação narrativa, representada visualmente e, ao mesmo tempo, constituindo uma tensão da pintura com o próprio mundo: “A sua pintura, ao aceitar o visível como anterioridade da linguagem [escrita], faz-se para adivinhar o mundo.” (Lapa, 2004, p. 14-16)



Fig. 88 – *Salazar Vomiting the Homeland*, 1960



Fig. 89 – *Stray Dogs (Dogs of Barcelona)*, 1965

A abordagem da artista às questões de foro político não se resume ao produto final, sarcástico e chocante. Ao longo de todo o processo, fica imbuída de uma missão de castigadora, utilizando violência e sentindo prazer em transgredir e aniquilar o alvo da sua crítica, o que Kristeva identifica como um sentimento de *jouissance*<sup>89</sup>. Em entrevista a Ana Gabriela Macedo, a artista explica como tudo se passa:

“Eu explico: quando eu fazia as colagens, eu fazia os bonecos e depois cortava-os com a tesoura, e essa coisa do cortar, do arranhar e do ferir... é como se a pessoa estivesse a tirar os olhos a uma fotografia do Salazar, ou vá lá, do Cardeal Patriarca! Suponha que a gente fazia um X na cara de uma fotografia e a arranhava toda. A violência de que estou a falar é da que se faz nos quadros, nas fotografias, não é a que se faz directamente às pessoas. Mas quando se faz isso num quadro não se fica com pena, aí tudo é permitido! A violência torna-se assim uma coisa útil! É difícil fazer uma coisa rude e violenta durante muitos anos, a arte torna as coisas belas.”<sup>90</sup>

No plano político, a ironia e o sarcasmo são também estratégias de abordagem utilizadas por Paula Rego. No *Jardim do Interrogador* (Fig. 90) encontramos representada a figura de um torturador com bigode farto, botas de militar, luvas grossas de borracha, sentado e sem calças,

<sup>89</sup> Ver *Dicionário da Crítica Feminista*, p. 109.

<sup>90</sup> Macedo, Ana Gabriela. “Da ‘Mulher-Cão’ à ‘Mulher-Anjo’: Paula Rego, Identidade, Desejo e Mito”. Universidade do Minho, s/d. [http://ceh.ilch.uminho.pt/pagina\\_investigador.php?inv=ana\\_gabriela\\_macedo\\_lit.php](http://ceh.ilch.uminho.pt/pagina_investigador.php?inv=ana_gabriela_macedo_lit.php) (acedido 09.11.2013)

rodeado de utensílios de jardinagem, supostamente utilizados nas suas práticas para arrancar confissões. Ao fundo, do lado direito, podemos ver uma mulher, descomposta, a tentar fugir. Segundo McEwen, a artista terá ficado chocada com a notícia de uma prisioneira que trouxe a público um caso de tortura a que escapou por influência de um tio, que conhecia um guarda, a quem convenceu a deixá-la fugir dentro de um saco de lixo. (McEwen, 2008, p. 80)



Fig. 90 – *The Interrogator's Garden*, 2000

Podemos especular que os sacos de lixo cheios, atrás do interrogador, poderão esconder outros interrogados, vivos ou mortos. O cordeiro, símbolo da inocência, aparece com um cinto de couro, também ele um potencial objeto de tortura, à volta do pescoço, um sinal de que, culpados ou inocentes, ninguém escapa a este monstruoso torturador. Como símbolo do autoritarismo e da violência, a sua função não é apurar a verdade, mas obter uma confissão; num sistema patriarcal, é um símbolo de poder. Mas toda a figura é ridícula e pouco consentânea com o contexto, que se presume de tortura, simbolizando a decadência, a fraqueza e a estupidez de um sistema desrespeitador da integridade humana. A fuga da

mulher no saco de lixo, enganando o sistema, demonstra também a capacidade de sobrevivência feminina. Ao representar este interrogador com cara de mulher e bigode,<sup>91</sup> a artista permite que um observador se sinta ridicularizado na sua condição de homem, e que uma observadora se sinta vingada em nome das mulheres alguma vez torturadas ou violentadas, propondo, na perspetiva de Ana Gabriela Macedo: “uma vibrante força”, “contra-poder”, “um novo reequilíbrio de forças”, ou seja, “uma ‘visão do mundo’ (literalmente), no feminino e, transgressivamente, ‘às avessas’”<sup>92</sup>.

#### 1.4. O lado feminino, envelhecimento e morte

Paula Rego conta as histórias que as mulheres contam; por isso a sua arte não poderá ser neutra. Esta sua proposta de uma arte no feminino surge da sua convicção de que “[h]á histórias à espera de serem contadas, e que nunca o foram antes. Têm a ver com tudo aquilo sobre o que jamais se ousou tocar – a experiência das mulheres”.<sup>93</sup> A série *Mulher-cão* (1994) representa a mulher solitária, com uma aparência feroz e animalesca (Fig. 91), evidenciando uma natureza intensa, que enfrenta o mundo, como um animal enjaulado que arreganha os dentes e arma o pelo para

<sup>91</sup> Sabe-se que o modelo da figura foi Lila Nunes.

<sup>92</sup> Macedo, Ana Gabriela. “Da ‘Mulher-Cão’ à ‘Mulher-Anjo’: Paula Rego, Identidade, Desejo e Mito”. Universidade do Minho, s/d. [http://ceh.ilch.uminho.pt/pagina\\_investigador.php?inv=ana\\_gabriela\\_macedo\\_lit.php](http://ceh.ilch.uminho.pt/pagina_investigador.php?inv=ana_gabriela_macedo_lit.php) (acedido 13.10.2013)

mostrar que não tem medo e fingir que é mais forte, lutando com todas as forças, apanhando pancada, mas mordendo até ao fim. Tal como um cão, a *Mulher-cão* tem dono, a quem é fiel, mesmo quando é posta fora da cama, como em *Bad Dog*, (Fig. 92).

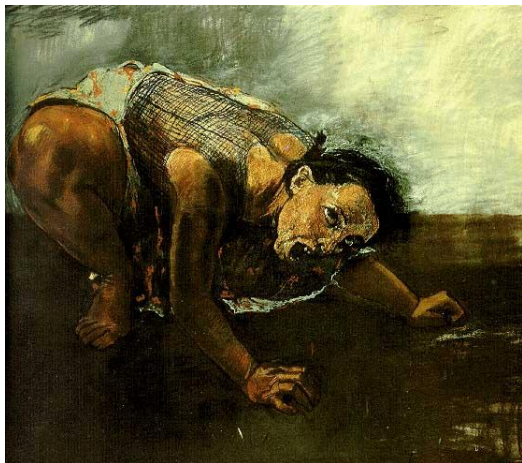


Fig. 91 – *Dog Woman*, 1994



Fig. 92 – *Bad Dog*, 1994

Segundo a artista, ser mulher-cão não é necessariamente mau ou humilhante: “In these pictures every woman's a dog woman, not downtrodden, but powerful. To be bestial is good. It's physical. Eating, snarling, all activities to do with sensation are positive. To picture a woman as a dog is utterly believable.”<sup>94</sup>

Mas estas mulheres são também representadas na sua vertente mais feminina e mais íntima, as suas emoções e os seus sentimentos confusos e antagónicos, tantas vezes incompreendidos pelos homens e até pelas próprias mulheres, como refere Rego em entrevista a Ana Gabriela Macedo:

“[...] ‘Bad Dog’, a humilhação, o amor, a lealdade e a submissão cúmplice das mulheres, um certo masoquismo das mulheres, no amor e na traição ... O casamento é uma espécie de mortalha, não é? É a ‘mulher-bicho’ que tem força através da sua animalidade, é a parte física, dos instintos, que é muito importante! O silêncio tácito das mulheres, a sua ‘endurance’ e o seu sentido de honra.” (Macedo, 1999, p. 13)

Igualmente representadas com uma fisicalidade extrema, nesta espiral de sobrevivência encontramos a série *Avestruzes Dançarinas*, que se distinguem das mulheres cão, irremediavelmente ligadas à terra, porque têm aspirações artísticas e espirituais. São mulheres maduras e robustas, que têm sonhos, que desejam ser beijadas e abraçadas, que desejam ser amadas, que sonham em encontrar a felicidade, o seu príncipe encantado (Fig. 93). Mas o seu sonho pode ser também ascender, dançar e voar, mesmo sabendo-se que a sua estrutura corporal, a sua idade e a sua falta de graciosidade as colocam num campo de probabilidades

<sup>93</sup> Ibidem.

<sup>94</sup> “Paula Rego exhibited at the Saatchi Gallery”. [http://www.saatchigallery.com/artists/paula\\_rego\\_resources.htm](http://www.saatchigallery.com/artists/paula_rego_resources.htm) (acedido 09.11.2013)



próximo de nulas: “The ostrich women are made stockier, emphasising their ludicrous attempts to defy age and gravity, to ‘fly’.”<sup>95</sup> (Fig. 94)

Tal como muitas mulheres de meia-idade, estas mulheres são vulneráveis, mal-amadas, solitárias, desejosas de felicidade e de sucesso, mas também lutadoras; por isso, não desistem das suas aspirações, mesmo que para isso se tornem ridículas. Segundo Macedo:

“Através destas imagens que provocatoriamente recusam os estereótipos do feminino, Rego toca domínios ‘perigosos’ e sensíveis, tais como o lado mais recôndito dos instintos – a perversidade, o horror e o fascínio que o objecto exerce sobre o humano, propondo assim



Fig. 93 – *Dancing Ostriches*, 1995

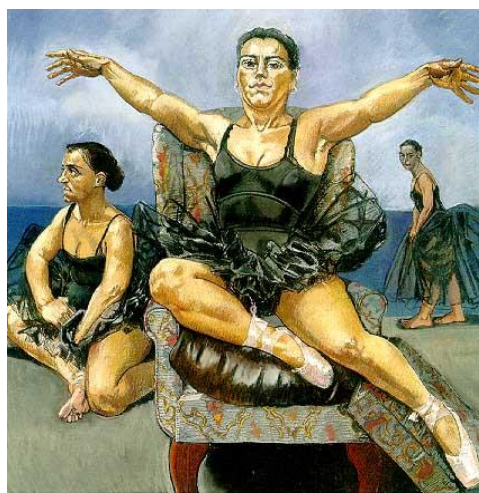


Fig. 94 – *Dancing Ostriches*, 1995

uma representação profundamente transgressiva da outriedade da mulher.”<sup>96</sup>

Ao abordar a temática da inevitabilidade do envelhecimento, Paula Rego distancia-se dos padrões de beleza e de perezibilidade estabelecidos, transmitindo às mulheres que é mais uma etapa nas suas vidas, nem sempre compreendida, por vezes ridicularizada e desrespeitada e, muitas vezes, subvalorizada. Segundo a artista: “The Ostriches couldn’t have been done if I hadn’t been the age I am. A younger woman wouldn’t know what it was like; longing for things that are not gone, because they’re inside one, but that are inaccessible.”<sup>97</sup>

Essa poderá ser uma das razões pelas quais Frida Kahlo não aborda na sua obra a temática do envelhecimento, já que a sua vida terminou aos 47 anos de idade. No entanto, a figura da morte está bem presente ao longo da sua vida, sendo representada na sua obra quer no formato da cultura mexicana (uma passagem, o fim de um ciclo que dá lugar a outro, uma renovação), quer europeia (o fim da vida, o fim de tudo).

<sup>95</sup> “Paula Rego exhibited at the Saatchi Gallery”. [http://www.saatchigallery.com/artists/paula\\_rego.html](http://www.saatchigallery.com/artists/paula_rego.html) (acedido 08.08.2012)

<sup>96</sup> Macedo, Ana Gabriela. “Da ‘Mulher-Cão’ à ‘Mulher-Anjo’: Paula Rego, Identidade, Desejo e Mito”. Universidade do Minho, s/d. [http://ceh.ilch.uminho.pt/pagina\\_investigador.php?inv=ana\\_gabriela\\_macedo\\_lit.php](http://ceh.ilch.uminho.pt/pagina_investigador.php?inv=ana_gabriela_macedo_lit.php) (acedido 13.10.2013)

<sup>97</sup> Silva, João Céu. “Paula Rego (1935-); Percursos pelo imaginário infantil e feminino” <http://sala17.wordpress.com/2010/09/20/paula-rego-1935-percursos-pelo-imaginario-infantil-e-feminino/> (acedido 10.08.2013)



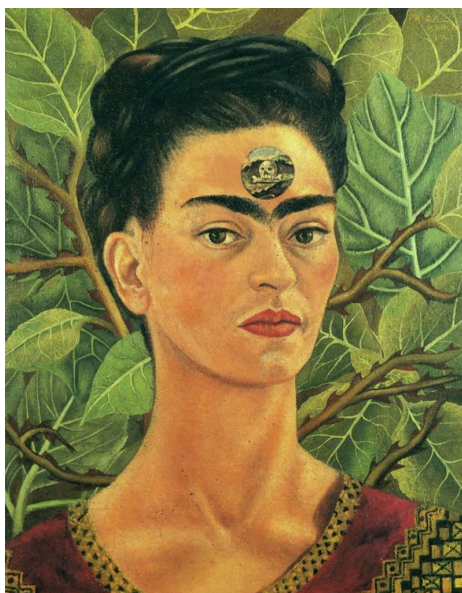


Fig. 95 – *Thinking About Death*, 1943

Tal como acontece com a imagem de Diego, quando Kahlo se representa com a imagem de uma caveira na testa, como em *Thinking About Death* (Fig. 95), pretende dizer-nos que as suas reflexões estão prisioneiras da ideia da morte. Quando escreve no seu diário “I hope the leaving is joyful – and I hope never to return” (The Diary of Frida Kahlo, p. 285) pretende anunciar que a sua morte está próxima, e que espera que seja uma viagem sem volta. Poderá ter intenção de pôr termo a essa viagem, uma vida penosa, tumultuosa e inquieta, cheia de sofrimento, ou poderá estar a sentir que a morte a vem colher; em qualquer dos casos, Frida está preparada.

Em termos iconográficos, a representação da morte é tão importante na obra de Frida Kahlo como na de Paula

Rego. Como já foi referido, a figura popular mais representativa da morte na cultura mexicana, *La Calavera Catrina*, é representada como o esqueleto de uma dama da alta sociedade. Mas Kahlo também representa a morte na sua obra através de um esqueleto, como no quadro *Four Inhabitants of Mexico* (Fig. 96), retratando uma menina índia, simbolizando talvez a descendência índia de Frida, um Judas<sup>98</sup> (que, pelo fato-macaco que traz e pela sua estatura alta se pode identificar com Diego), dinamitado com fogo-de-artifício para queimar pela páscoa (um misto da tradição mexicana com a católica), uma representação feminina grávida pré-colombiana prestes a



Fig. 96 – *Four Inhabitants of Mexico*, 1938



Fig. 97 – *The Dream*, 1940

<sup>98</sup> Judas Iscariote: apóstolo que traiu Jesus Cristo, vendendo-o por 30 dinheiros. Arrependido, suicidou-se de seguida, enforcando-se numa figueira. Nos países com tradição católica, Judas é um boneco de palha ou trapos, com semelhança física ao membro da sociedade que tenha sido mais impopular nesse ano, sendo pendurado num poste ou árvore e, dependendo dos países, apedrejado, alvejado e queimado no sábado ou domingo de Aleluia.

Ou então no quadro *The Dream* (1940) (Fig. 97), em que o esqueleto é o próprio Judas coberto de explosivos para celebrar a morte, sugerindo a iminência de uma explosão, que tornaria o sonho de Frida uma realidade. Nas palavras de Ulrike Lehmann: “A abordagem visual do quadro de Kahlo ultrapassa o nível do sonho para entrar no mundo do pesadelo.” (Lehmann, 2005, p. 166)



Fig. 98 – *The Wounded Table*, 1940

Em *The Wounded Table* (1940) (Fig. 98) estão reunidas, para além das figuras de Judas, do esqueleto e de uma escultura pré-colombiana, os filhos de Cristina, António e Isolda, e Granizo, o cervo de Frida (já usado como modelo em *The Wounded Deer* (Fig. 48). Estão todos à mesa, sugerindo a última

ceia de Cristo com os apóstolos. Tal como na *Última Ceia* de Leonardo da Vinci<sup>99</sup>, Frida está ao centro, no lugar de Jesus; à sua direita está Judas (Diego), que a traiu, mas ainda assim a abraça, numa atitude protetora ou dominadora. O braço direito de Frida prolonga-se e continua no braço direito da escultura pré-colombiana, simbolizando a miscigenação da artista com as suas raízes índias.

Do mesmo modo que são visíveis os pés dos apóstolos na *Última Ceia* de da Vinci, também vemos os pés de Judas e do esqueleto partidos, ensanguentados e apertados com ligaduras, e os pés e as pernas da mesa, musculadas, humanizadas e vascularizadas. Podemos ver as pontas dos sapatos de Frida, pequeninos e delicados, debaixo dos folhos do vestido, aparentemente intactos. Talvez Frida expresse desta forma o seu sentimento de que a deformidade da sua perna direita, e do pé, tenham contribuído para o rompimento da relação de ambos. O esqueleto tem uma madeixa de cabelo de Frida na mão, o que poderá indiciar um namoro de Frida com a morte. As crianças e o veado, que ladeiam a mesa, de pé, parecem não estar conscientes do que se passa, sendo meros espectadores.

Tal como encontramos o esqueleto pré-colombiano, símbolo da morte, nos quadros de Kahlo, no ateliê de Paula Rego podemos encontrar uma figura tridimensional, em tudo semelhante a *La Catrina* (Fig. 99), construída pela filha da artista, Carmen Mueck: “A papier-maché skeleton that looks as if it has danced out of a procession for the Mexican Day of the Dead.”<sup>100</sup> Esta representação da morte está presente, entre outras, na obra *Fame* (2005) (Fig. 100) aliada a um sinistro pássaro ou galináceo de saias, numa posição que indicia um ato sexual prestes a

<sup>99</sup> A Páscoa no meio Evangélico <http://www.alagoasnet.com.br/v3/a-pascoa-no-meio-evangelico/> (acedido 17.11.2013)

<sup>100</sup> Brown, Mick. Paula Rego Interview. <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/6469383/Paula-Rego-interview.html?fb> (acedido 16.10.2013)

acontecer, com uma figura humana masculina nua sobre ele. No entanto, o pássaro é uma figura ambígua, pois embora esteja debaixo do homem, parece estar a comê-lo.

Estas representações permitem compreender o interesse pela temática da morte e do macabro, demonstrado pela artista na sua obra mais recente, tanto mais que, na mesma entrevista a Mick Brown, em 2009, Rego explicita que, à medida que fica mais velha, o seu trabalho é cada vez mais importante. Por isso, explora com maior fervor as temáticas que atualmente mais prendem a sua atenção:

“It’s much more of a mystery. What the grotesque beauty holds is what I’m interested in now. It’s the divine, perhaps. Not the divine of the Church of England, or Mass or something like that. I mean some other kind of divine, which connects very strongly to Portuguese folk tales and stories – the strength of them and, very often, the enormous cruelty involved. The cruelty is fascinating. That’s what I’m interested in.”<sup>101</sup>

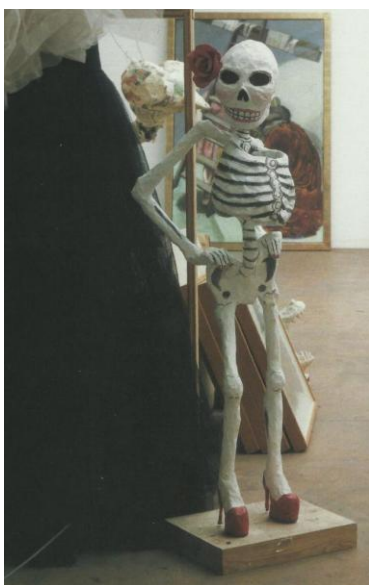


Fig. 99 – Fotografia do boneco representativo da morte, no ateliê de Paula Rego, 2004



Fig. 100 – *Fame*, 2005

### 1.5. A religiosidade

A religiosidade de Paula Rego e de Frida Khalo evidencia-se de formas diferentes, sendo as suas abordagens também diversas. Em Paula Rego, assistimos a um recorrente uso de alguns símbolos religiosos, dando-lhes uma interpretação pessoal, distanciada e atual, por vezes até crítica.

---

<sup>101</sup> Ibidem.



Estão nesse caso as pinturas realizadas para a Capela do Palácio de Belém, por encomenda do Presidente Jorge Sampaio, onde a sua interpretação das cenas do *Ciclo da Vida da Virgem Maria* é diferente e contemporânea. Ela é uma jovem colegial, ainda de uniforme, quando lhe aparece o Anjo, anunciando-lhe que está grávida. É possível entender esta série de trabalhos como uma referência à gravidez na adolescência, com todos os problemas que lhe estão associados. Salientam-se as cenas da Anunciação, da Natividade, onde Maria está acompanhada pelo Anjo e a Pietá, onde Maria está só, com o filho morto no colo (Figs. 101, 102 e 103).



Fig. 101- *Annunciation*, 2002



Fig. 102 – *Nativity*, 2002



Fig. 103 – *Pietá*, 2002

Mais recentemente, Paula Rego realizou uma obra de grandes dimensões (255x350cm), que intitulou *Oratório*<sup>102</sup>, onde incluiu um leque de problemas sociais atuais que a preocupam e que, desta forma, vem denunciar publicamente. Tradicionalmente o oratório é uma peça pequena, em



Fig. 104 – Fotografia de oratório português antigo

forma de armário, onde cabem um ou mais santos e imagens. Um objeto de culto da religião católica, existente em muitas famílias portuguesas (Fig. 104). Alguns são peças artísticas de grande valor estético e monetário. Colocado num local reservado da casa, em cima de uma prateleira ou de um móvel, abrindo as portas é convertido em altar, onde a família pode rezar, na sua intimidade, aos santos da sua devoção. Podemos encontrar em certas aldeias um tipo de oratório semelhante, com a Sagrada Família, S. José, São Judas Tadeu, etc., que circula alternadamente, entre um conjunto de famílias devotas, passando assim a formar um grupo de oração e partilhando a sua devoção.

O *Oratório* de Paula Rego (Fig. 105) não é um objeto de culto religioso: as figuras representadas não são miniaturas de santos, mas de pessoas em tamanho próximo do real; as pinturas penduradas nas portas não representam imagens de santos nem de anjos, mas de pessoas; as cenas não são representativas de milagres, mas denunciam crimes e abusos, pelo que não

<sup>102</sup> Esta obra, pela sua complexidade merece um estudo mais aprofundado, que não é possível realizar nesta Dissertação, devido às limitações de tempo e de extensão do trabalho.

estamos na presença de um objeto de adoração. Paula Rego subverte, deste modo, o conceito de oratório, transformando-o num instrumento de denúncia. Esta obra contém uma série de cenas pintadas, bem como algumas figuras tridimensionais, já não simples bonecos de animais ou



Fig. 105 – *Oratório*, 2008-09

informes, mas mais similares a pessoas, por isso mais humanizados. Na exposição patente ao público na Casa das Histórias no início de 2012 podia-se ler, relativamente ao *Oratório*: “Como num objeto religioso, também no *Oratório* de Paula Rego, a dor, o sacrifício, o prazer, a aceitação se confundem e sobrepõem numa clara alusão à complexidade da natureza humana.” Estamos, portanto, perante um roteiro de atrocidades, penas e mágoas.

Esta instalação foi criada a convite do Foundling Museum, para homenagear o primeiro abrigo para

crianças abandonadas em Londres, o Foundling Hospital, construído no séc. XVIII por Thomas Coram. Paula Rego transpõe para a atualidade a problemática dos maus tratos e abusos de menores, dentro e fora das instituições, que se presumem de acolhimento, dispondo em duas e três dimensões, um sequência de imagens chocantes que levam os observadores a refletir sobre estas práticas a nível mundial. Na introdução ao catálogo *Oratorio*, Rosenthal escreve que Paula Rego “[...] created remarkable works dealing with ‘subject matter that lies at the heart of the Foundling story: exploitation, loss, grief, sex, love, parenthood and childhood.’” (Rosenthal, 2010)

Abrindo o oratório, deparamos com um conjunto de figuras tridimensionais, ao centro, ao nível dos nossos olhos: esculturas de pessoas que interagem segundo o conceito estereotipado da dinâmica das instituições de acolhimento de menores. Mick Brown relata a descrição das imagens, feita pela artista: “That’s a rape!”, Rego says cheerfully, pointing to drawing of a girl being ravaged by a black-coated figure. “And there she is giving birth in the moonlight on her own, and there she’s throwing the baby out of the window – a bit like Michael Jackson.”<sup>103</sup>

Nas cenas representadas (Fig. 106) podemos ver um homem seduzindo ou assediando uma mulher, várias crianças de uniforme tratando de outras em diferentes situações. Pelos uniformes usados, do séc. XIX, podemos considerar pertencerem a um abrigo de crianças abandonadas, provavelmente referindo-se ao Foundling Hospital. Nas cenas que compõem o *Oratório*, a artista

<sup>103</sup> Brown, Mick. Paula Rego Interview. <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/6469383/Paula-Rego-interview.html?fb> (acedido 16.10.2013)

não representa apenas as mães e filhas, mas também as avós, mulheres envelhecidas, mas nem por isso menos cruéis ou interventivas.



Fig. 106 – Pormenor de *Oratório*

Além dos trabalhos expostos no móvel, a artista criou uma série de quatro obras em pastel, dedicadas à temática *Well* (2009) (Poço), por onde se fazem desaparecer os recém-nascidos indesejados. Estas obras são muito semelhantes entre si e compostas por três personagens constantes: uma rapariga, grávida, de estatura baixa, feições envelhecidas e lenço na cabeça, lembrando as camponesas portuguesas, com uma boneca ao colo; uma mulher velha, vestida ao estilo vitoriano e de touca

na cabeça, e uma mulher que, de acordo com as roupas, poderá representar vários estatutos sociais (Figs. 107 a 110). Apenas esta mulher teve como modelo uma mulher e é representada como uma figura humana, sendo as outras bonecos. Além destas personagens, existem outros bonecos representativos de bebés. Em todos os trabalhos a cena repete-se: as duas mulheres



Fig. 107 – *Down the Well I*, 2009



Fig. 108 – *Well*, 2009



Fig. 109 – *Down the Well II*, 2009



Fig. 110 – *Pregnant Girl Disposing of the Evidence*, 2009

fazem desaparecer bebés recém-nascidos, metendo-os num balde e deitando-os ao poço, estando a figura de lenço absolutamente alheia a tudo o que se passa.

Ao representar, nas suas obras, o papel das mães e das avós nas práticas de violência exercidas sobre as filhas e netas, Paula Rego desconstrói o mito de que a violência vem a partir de pessoas estranhas, sem contacto com as vítimas. Rego evidencia que é na família que a violência mais prolifera, pela cumplicidade dos agentes envolvidos, pelo silêncio das vítimas, pela aceitação e



assimilação da prática, legitimando-a aos seus olhos e tornando-a como um exemplo a seguir. Estas crianças brutalizadas tornar-se-ão, futuramente, instrumentos de práticas semelhantes, perpetuando o ciclo. Originariamente, o poço é um lugar sagrado, de emanção da água, passagem para a Mãe-Terra, de penetração para o mundo desconhecido; é o símbolo do útero feminino, da união do masculino com o feminino, uma fonte de vida. Mas é também um lugar misterioso, oferecendo perigo de afogamento<sup>104</sup>. Os poços de Paula Rego não são uma coisa nem outra; são uma monstruosa ferramenta de extermínio. São um esgoto, por onde se escoam os problemas sem solução como, aparentemente, os bebês indesejados, representados nesta série de trabalhos por bonecos, uns mais articulados que outros.

A temática do poço poderá parecer incompreensível aos nossos olhos, por nos apresentar tamanha aberração; no entanto, como já foi mencionado, as fases etária e artística atuais de Paula Rego conduzem-na a uma procura incessante do divino, dos mistérios que ocultam a complexidade humana, da força e da crueldade existente nos contos tradicionais portugueses, um dos seus maiores fascínios e fontes de inspiração artística.

Nesta obra são também abordados outros temas não menos incompreensíveis que o dos poços, parecendo ser rituais de iniciação sexual ou de prostituição, como em *Stretched* (2009) (Fig. 111) e *Penetration* (2009-10) (Fig. 112). Em *Circumcision* (2009) (Fig. 113), *Mother Loves You* (2009-10) (Fig. 114) e *Stitched and Bound* (2009) (Fig. 115) parece estarmos perante a prática de mutilação genital feminina. Em todos estes trabalhos se destaca uma figura alta e esguia, envelhecida e com um esgar de aspeto maléfico, próxima do conceito de bruxa má dos contos, podendo personificar a perfídia e a malvadez, ou talvez a morte, que controla as cenas e comete uma série de sevícias em jovens ou crianças.

Apenas em *Stretched* encontramos uma figura feminina representada por um modelo humano real, sendo todos os outros bonecos. Neste trabalho podemos ver uma mulher em trajos menores e debruçada num cadeirão. Existe uma interação entre ela e um homem sentado, que está a despir-se, com a ajuda de uma criança, que lhe segura o cinto. As restantes personagens são quatro crianças e a velha pérfida, duas das quais pela mão desta. A situação é ambígua, permitindo-nos interpretar que se vai desenrolar um ato sexual ou um castigo. Poderá representar um ritual de iniciação sexual, ou de prostituição, ou ser uma punição exemplar, a julgar pela cumplicidade da idosa. Em qualquer dos casos, será sempre um crime hediondo, que Paula Rego não pode ignorar, levando os observadores a repudiarem-no de igual modo.

A gravura *Penetration* mostra a mesma velha a prender uma jovem, (figura ambígua, que tanto pode ser uma mera boneca exemplificativa do procedimento, como uma rapariga que vai ser violentada), e enfia-lhe dois dedos de uma mão na boca, enquanto exhibe um objeto de configuração fálica na outra. Esta molestadora parece assessorada por uma rapariga que usa véu de noiva e que tem em seu domínio uma corrente que as prende a todas. Duas meninas muito

---

<sup>104</sup> Num passado recente, muitos eram os acidentes fatais com crianças que, na sua inocente curiosidade, ou por distração, caíam a poços desprotegidos; adultos que se suicidavam atirando-se ao poço, e era também, muitas vezes, o destino final de gatos e cães recém-nascidos indesejados.



Fig. 111 – *Stretched*, 2009



Fig. 112 – *Penetration*, 2009-10

aprumadas do lado esquerdo, uma com aspecto de incomodada ou preocupada, e a outra com uma expressão indefinida, possivelmente não percebendo o que está a acontecer.



Fig. 113 – *Circumcision*, 2009

clitoridectomia, também chamada excisão feminina, circuncisão feminina ou mutilação genital feminina<sup>105</sup>.

Podemos admitir que, tal como acontece muitas vezes na vida real e foi referido na série *Well*, a rapariga cúmplice na violação terá sido iniciada em práticas de molestações como as representadas em *Stretched*, passando de vítima a agressora. Nesta temática cabe uma palavra acerca do tráfico de menores à escala mundial, que atualmente tem vindo a público, em alguns casos com a cumplicidade de crianças envolvidas nas redes, como traficantes, o que torna premente a divulgação e a condenação de tais atos.

Para concluir esta análise de algumas imagens do vasto leque que compõe esta obra, *Oratório*, são apresentadas três imagens relacionadas com a prática de

<sup>105</sup>Prática realizada em vários países, essencialmente africanos, sul asiáticos e do Médio Oriente, e exercida por mulheres, normalmente a avó ou um membro feminino mais idoso da família ou do clã, em nome de uma tradição, que aos nossos olhos, não é apenas horrível, por mutilar permanentemente as mulheres, mas também é causadora de graves problemas de septicemia, quando é realizada, mas também contribui para recorrentes infeções e dificuldades nos partos, quando se tornam mães, ou as torna estéreis. Sem fundamentação medicinal ou religiosa, acredita-se que ocorra em populações das religiões muçulmana e cristã (embora os líderes religiosos de ambas se oponham fortemente a essa prática), assim como em sociedades animistas. É uma prática de índole meramente cultural. Nada tem em comum com a circuncisão masculina e consiste na amputação do clitóris, e até mesmo dos lábios vaginais. A sua variante mais ignóbil é chamada infibulação e, além da remoção do clitóris, os lábios vaginais são suturados, a fim de impedir o coito ou a masturbação. A clitoridectomia é praticada geralmente na infância ou puberdade, e elimina o prazer sexual feminino. Realizada sem um mínimo de condições de higiene, com lâminas de barbear, facas, ou outros instrumentos de corte não esterilizados, sem desinfetantes nem anestesia, acarreta graves problemas de saúde para a mulher, podendo conduzir à morte. Com os movimentos migratórios, estes costumes espalharam-se pelo mundo ocidental, continuando a ser praticados clandestinamente, nos mesmos moldes que o são nos países de origem, merecendo o repúdio das pessoas sensíveis a este crime.

*Circumcision* mostra a representação de uma inspeção aos genitais de uma menina de raça africana, antes da circuncisão, pela figura maligna, na presença de duas mulheres de raça caucasiana, uma que a prende pelos braços e a outra que testemunha o acontecimento, ambas demonstrando indiferença pelo sofrimento que a intervenção irá causar.

*Mother Loves You* demonstra como o poder da tradição se pode sobrepor à dimensão do amor que uma mãe possa sentir pela sua filha, colocando-a à mercê de uma prática hedionda, aqui

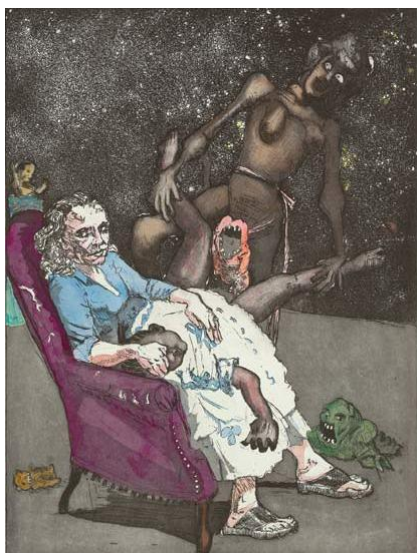


Fig. 114 – *Mother Loves You*, 2009-10



Fig. 115 – *Stitched and Bound*, 2009

simbolizada pela figura funesta que, no lugar dos genitais, tem um monstro, de boca aberta e cheio de dentes. Tal como na imagem anterior, esta figura grotesca abre as pernas da menina, deixando que o monstro faça o serviço de mutilação. Não há outras testemunhas, a não ser um monstro verde, igualmente de boca aberta e cheio de dentes, no canto inferior direito, pronto a morder. A mãe deita um olhar indefinido aos observadores, que pode ser de culpa, arrependimento, desafio ou reprovação por se intrometerem.

Em *Stitched and Bound* podemos ver novamente representada a figura da morte, desta vez como controladora das crianças mutiladas, dispostas em anfiteatro numa espécie de ilha, rochedo ou monstro esburacado e cavernoso. Uma criança no colo de uma mulher, as outras entregues a si, ou à morte. Podemos considerar que houve uma mutilação em série, envolvendo crianças recém-nascidas, e na puberdade, uma com a vagina costurada e outra com as pernas atadas, ambas indiciando uma infibulação. Como recetáculo dos despojos encontramos o mesmo balde que já vimos na série sobre o aborto, denunciando a falta de higiene oferecida pelas condições em que as intervenções tiveram lugar.

Como sabemos, Paula Rego inspira-se muitas vezes nas notícias, ou em outras fontes, para desenvolver os seus trabalhos. É possível pensar que o filme *Desert Flower* (2009)<sup>106</sup>, baseado no

<sup>106</sup> Nascida na Somália em 1965 no seio de uma família de pastores nómadas, circuncisada aos 3 anos e vendida aos 13, para casar com um homem de 60, Waris Dirie foge, atravessando sozinha o deserto somali e chegando a Mogadíscio,

livro autobiográfico de Waris Dirie com o mesmo título e publicado em 1998, realizado por Sherry Hormann e protagonizado pela atriz Soraya Omar-Scego, um *best-seller* em todo o mundo, tenha sido um alerta para a pintora se debruçar sobre esta temática. O filme conta a história verídica da modelo Waris Dirie e de como foi possível reverter a fatalidade a que a sua vida estava votada, o que não é o caso de tantas mulheres vítimas de práticas invasoras e destruidoras da integridade humana, neste caso, de parte da sua feminilidade<sup>107</sup>.

Enquanto artista, mulher, mãe e avó, Paula Rego repudia e denuncia, através da sua pintura e dos seus desenhos, todo o tipo de violações, nomeadamente esta tradição tão nefasta e destruidora da feminilidade das mulheres. Nas palavras de Germaine Greer, citada por Brown: “No other artist has ever come close to capturing Rego’s sense of the phantasmagoria that is female reality.”<sup>108</sup> Tomando um objeto dedicado ao sagrado, como é um oratório na tradição portuguesa, mas alterando as personagens que o habitam, mais uma vez, a artista põe a sua criatividade ao serviço da luta pelo respeito e pela liberdade individual das mulheres.

No caso de Frida Kahlo, pertencendo ao partido comunista, não era religiosa, embora a mãe fosse uma fervorosa devota. Mas, pelas suas obras, verificamos a sua ligação às crenças indígenas. Na tradição mexicana, as festividades do Dia dos Mortos<sup>109</sup> começam a ser preparadas e celebradas com antecedência. Os mexicanos não veem a morte como um fim, mas como uma passagem, encarando-a com humor, acreditando que as almas dos defuntos deixam os seus túmulos para se reunirem com os seus entes queridos.



Fig. 116 – Disfarce de Catrina e esqueleto de papier-maché.



Fig. 117 – Altar das festividades dos mortos.

---

onde é acolhida por parentes que a enviam para Londres. Sem falar inglês, sofre as vicissitudes de imigrante africana até ser descoberta por um fotógrafo de moda, que revoluciona a sua vida. No topo da sua carreira divulga ao mundo que foi vítima de excisão feminina aos 3 anos, dando início a uma luta contra esta tradição e tornando-se embaixadora da ONU.

<sup>107</sup> *Desert Flower*. Ver trailer <http://www.youtube.com/watch?v=iKgaXGMPJDs> (acedido 11.11.2013)

<sup>108</sup> Brown, Mick. Paula Rego Interview. <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/6469383/Paula-Rego-interview.html?fb> (acedido 16.10.2013)

<sup>109</sup> Agência EFE. “Altars e caveiras anunciam o Dia dos Mortos no México”. <http://info.abril.com.br/noticias/cultura-nerd/2013/11/altars-e-caveiras-anunciam-o-dia-dos-mortos-no-mexico.shtml> (acedido 17.11.2013)



Por isso, na capital mexicana, as pessoas celebram esta festividade<sup>110</sup>, vestindo-se e maquilhando-se como *catrinas* e esqueletos de *papier-machê* (Fig. 116) e desfilam pelas ruas. Constroem altares nas suas casas, em igrejas e locais públicos (Fig. 117), profusamente enfeitados com flores, miniaturas de *catrinas*, esqueletos, caveiras de açúcar<sup>111</sup> (favoritas das crianças e de Frida) (Fig. 118, 119 e 120), que, por vezes, têm o nome do defunto escrito na testa, de modo a ser identificado pela alma na sua visita aos vivos. Encontramos também castiçais, velas e incenso, veludos e lantejoulas, bandeirolas de papel recortado e outros artefactos queridos aos mexicanos, assim como *mole* (semelhante a canja) e o tradicional “pão dos mortos” (Fig. 102) (pão doce de anis com enfeites semelhantes a ossos dispostos em cruz no topo, denotando a miscigenação da cruz de Cristo e da religião católica com a cultura indígena), que são oferendas às divindades, nomeadamente a Mictlantecuctli, deus dos mortos. Os elementos constantes nas oferendas têm significado: a água, princípio da vida, que purifica e lava; o incenso, um meio de união a Deus com a oração; o sal, porque um dia nos converteremos em sal; as flores, simbolizando a fugacidade da vida; as velas, para guiarem os passos das almas na sua viagem

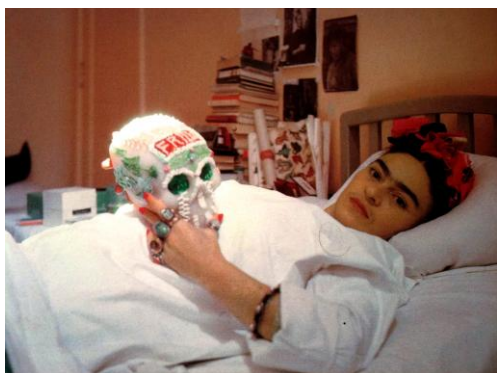


Fig. 118 – Frida com caveira de açúcar, com o seu nome.



Fig. 119 – Caveira de açúcar.



Fig. 120 – Pão dos Mortos.

para a eternidade.

Contudo, os altares indígenas são simples e de cores sóbrias, não contêm caveiras nem papéis recortados e as oferendas são flores, cana do açúcar, milho e frutos como laranjas e goiabas.<sup>112</sup>

Na capital mexicana, escolas, universidades e galerias apresentam os seus altares, dedicando-os a personalidades famosas e conceituadas do universo mexicano. Em 2013 foram homenageados, entre outros, José Guadalupe Posada e Frida Kahlo.

<sup>110</sup> A comemoração do Dia dos Mortos prolonga-se do dia 1 ao dia 3 de Novembro, sendo o primeiro dia dedicado às almas das crianças, o segundo às dos adultos, e o terceiro ao regresso das almas ao Mictlán, lugar onde voltam a repousar até ao ano seguinte. É neste dia que as famílias celebram o fim da visita com uma festa, comendo e bebendo os alimentos que fizeram parte das oferendas. Em 2003 a Unesco reconheceu a festividade do Dia dos Mortos como “Património Imaterial da Humanidade”, considerando-a como talvez a festa “mais importante dos povos indígenas”. Ocorrendo no outono, esta festa coincide com a última colheita do ano, pelo que, além de celebrarem a visita dos defuntos, os mexicanos agradecem às divindades do mundo subterrâneo pelos frutos colhidos.

<sup>111</sup> Por vezes, as caveirinhas de açúcar têm o nome do defunto escrito na testa, de modo a ser identificado pela alma na sua visita aos vivos.

<sup>112</sup> Agência EFE. “Altares e caveiras anunciam o Dia dos Mortos no México”. <http://info.abril.com.br/noticias/cultura-nerd/2013/11/altares-e-caveiras-anunciam-o-dia-dos-mortos-no-mexico.shtml> (acedido 17.11.2013)

Sendo as raízes culturais de grande importância na sua vida, todas as outras vertentes da existência de Frida Kahlo se interrelacionam com elas. Fotografias do recheio exterior e interior da Casa Azul, bem como múltiplos autorretratos, testemunham, através do seu acervo, a predileção de artefactos pré-colombianos pertencentes à artista e a Rivera.

Frida constrói o seu próprio panteão, representando-o em diversas obras. Deuses e demónios de diferentes culturas e civilizações, profetas, líderes e políticos e muitas outras figuras aparecem nas suas obras. Em *Moses*<sup>113</sup> (1945) (Fig. 121), também referido por Frida como *Birth of the Hero*, estão reunidas, estratificadas em diferentes níveis, ordenadas conforme o grau de importância que ocupam no conceito da pintora. Esta obra foi realizada por encomenda, com a recomendação de ser uma interpretação da artista, do livro de Sigmund Freud *Moses and Monotheism*.



Fig. 121 – *Moses*, 1945

O quadro está dividido verticalmente em duas partes, separadas por uma fonte de luz, calor, cor, criação e vida: um enorme sol, amarelo e laranja, cujos raios, terminando em mãos com dedos esticados, como na arte egípcia, é o centro do universo, congregando ambos os lados. Abaixo do sol, a secção de um útero mostra um bebé em posição para nascer e um óvulo de cada lado do útero: o direito visivelmente fértil, com os espermatozoides no seu interior, o esquerdo, murcho,

<sup>113</sup> Moisés nasceu aproximadamente em 1500 a.C., em Israel, e foi escolhido para resgatar Israel da escravidão. À época, os hebreus viviam no Egito e, como a população aumentava significativamente, o faraó tê-los-á condenado à escravidão e, mesmo assim, com receio de uma potencial revolta contra o rei, terá proibido o nascimento de qualquer criança hebraica do sexo masculino. Para salvar Moisés, a mãe fez um cesto com papiro, impermeabilizou-o com piche e colocou o bebé dentro e deixou-o a flutuar no rio, na esperança de que escapasse às mãos dos egípcios. O bebé foi encontrado por uma princesa egípcia, filha do faraó, e educado para ser rei. Indignado ao ver um egípcio bater num escravo hebreu, matá-lo e enterrá-lo na areia, resolveu sair do Egito. Passados 40 anos, Deus fala com Moisés e diz-lhe para liderar o povo hebreu para a terra prometida de Abraão, o que ele faz.



possivelmente aludindo à própria infertilidade de Frida. Caem pingos de chuva, nos quais se incorporam as águas rebentadas do parto. Logo abaixo, sobre as águas, embrulhado e dentro de um cesto, está um bebê, com o olhar fixo e um olho na testa, o olho da sabedoria (como em muitas representações de Diego, provavelmente significando superioridade intelectual e artística que Frida lhe atribui). Podemos considerar que existe uma analogia a Moisés, líder dos hebreus. Pelo rosto desta representação de Moisés, podemos ver que é Diego. Poderá significar que, segundo a artista, Diego está destinado a ser o líder do seu povo.

Para além desta divisão vertical, de dois mundos, a composição está organizada de uma forma estratificada, horizontalmente, isto é, as figuras estão colocadas em grupos, mas horizontalmente, e uns sobre os outros, conforme o grau de importância. Podemos considerar que no estrato inferior, cabe o povo, representado por um homem com um machado que, pelas duas cores que evidencia, poderá ser mestiço, e por uma ama-de-leite, igualmente com duas cores. Mas também pode ser o Submundo, representando as almas dos que já partiram, humanos mas também animais. Em ambos os lados crescem plantas, podendo significar que os corpos dos mortos são alimento e simbolizam a fertilidade.

Neste quadro coabitam deuses e demónios de várias crenças e religiões; podemos reconhecer vários deuses dos panteões egípcio, grego e assírio, pré-colombiano, cristão, indú e budista; alguns reconhecíveis, outros não. Há também vários dirigentes políticos e religiosos, sendo possível reconhecer Marx, Lenine, Stalin, Gandhi, Buda, Nefertiti, Tutankamon, Lutero, Napoleão e Hitler bem como a sua própria irmã Cristina. No lado direito encontramos a própria Frida, reconhecível pelas sobancelhas, meia encoberta pela Virgem Maria, Jesus Cristo e uma representação muito curiosa da Santíssima Trindade. Também interessantes são as representações de dois nus, um masculino, colocado à esquerda, provavelmente um Imperador mexicano e um feminino, colocado à direita. É difícil perceber quem esta figura representa, dado que, pelos cabelos pode ser Cleópatra, mas como está reclinada numa concha, pode ser Vénus. (No quadro *O Nascimento de Vénus* Botticelli representa Vénus nua sobre uma concha idêntica).

Podemos compreender por este quadro que Frida Kahlo, embora demonstrando uma clara preferência pela civilização indígena, considera dignas de destaque todas as crenças que conhece e os seus símbolos, bem como as figuras religiosas e políticas, que considera importantes, incluindo-as e mesclando as várias civilizações, congregando-as com um grau de relevo idêntico, pois pretende representar o Universo.



## Conclusões

Muito haveria ainda a investigar sobre estas duas pintoras, que venceram no meio artístico, onde o número de artistas masculinos é muito superior. No entanto, dadas as limitações inerentes ao formato desta pesquisa, não foi possível aprofundá-la mais.

Assim, podemos concluir que:

- Ambas as pintoras reivindicam as suas origens e as raízes culturais como tendo grande importância na arte que realizam. Paula Rego baseia-se nas suas memórias, sobretudo da infância e adolescência em Portugal, nos contos tradicionais portugueses, que a fascinam, para, de uma maneira recorrente, as recriar, permitindo múltiplas leituras. As narrativas de vida familiar, na qual o real e o imaginário coexistem, muitas vezes combinando a transgressão sexual, a crueldade e a ambiguidade, causando desconforto nos observadores, que é um aspeto importante da sua obra.

Frida Kahlo foi uma pintora mexicana poderosa, fascinante e fiel às suas raízes. Reputada artista autodidata, refutou e recusou o rótulo de surrealista numa época em que muitos artistas teriam ficado agradecidos e elogiados ao serem considerados como tal. Entre as motivações que impulsionam a sua obra conta-se o seu lado de identidade mestiça, que utiliza como objeto de arte, existindo uma profunda identificação entre o seu mundo pessoal e o mundo da *Mexicanidad*. Fazem parte da sua identidade e da sua obra as tradições indígenas, a religiosidade e as festividades populares, o culto da morte e a sua celebração como uma passagem não dolorosa, os artefactos e objetos pessoais, vestuário e acessórios, como joias e laços no cabelo, as plantas e os animais, companheiros que convivem e coabitam com as pessoas, o ambiente, o seu meio, o lugar em que nasceu e viveu.

- A literatura tem um grau de importância diferente na obra das duas artistas. Paula Rego tem um conjunto de motivações que lhe servem de inspiração, das quais faz parte a literatura, não só na sua vertente de tradição oral, ou em histórias para as crianças, mas também na sua forma mais elaborada, como é o caso de romances. Rego confere às narrativas uma interpretação muito própria, devolvendo-as recriadas em formato de narrativas visuais, enriquecidas com outras leituras, e outros pontos de vista, em geral erotizadas, ambíguas e provocadoras, convidando o observador a descobrir e partilhar a sua interpretação, nem sempre linear ou óbvia.

No caso de Frida Kahlo, embora se saiba que era uma leitora compulsiva, sobretudo nos períodos de imobilidade, não conhecemos obras escritas que a tenham motivado, à exceção de *Moses the Man and Monotheistic Religion*, de Sigmund Freud, fonte de inspiração para a obra *Moses*. No entanto, ela junta a palavra à imagem para descrever ou completar as suas obras: sejam os ex-votos, em que há uma descrição da cena representada, sejam as dedicatórias que inclui nas obras que oferece. Conhece-se o seu Diário, que se encontra publicado, e que é ao mesmo tempo um diário de artista, onde esboçou alguns trabalhos e registou as suas memórias, preocupações e estados de alma.

- Paula Rego assume-se como uma pintora feminista, considerando que não há arte neutra e tratando os temas em que as mulheres e as crianças estão mais vulneráveis: o aborto, a violência doméstica, os maus tratos, a pedofilia, o abandono, a mutilação genital. As suas mulheres são duras, revoltadas, mas robustas e acabam por vencer as suas difíceis situações. Aborda estes temas sociais dum ponto de vista feminino, obrigando os observadores a refletir sobre eles, interpretando-os de diferentes maneiras. Ao explorar os problemas nas suas múltiplas facetas, fazendo séries sobre a mesma temática, consegue atingir um grande espectro de sensibilidades, tornando, assim, a sua obra numa arma política.

Frida Kahlo tem como objeto da sua pintura ela própria e os acontecimentos da sua vida. Embora também tenha pintado muitos retratos por encomenda, são os seus autorretratos a parte mais importante da sua obra. Com uma ação política, vanguardista, ativista e militante comunista, liberal nas suas relações, feminista e bissexual assumida, afetivamente dependente de Diego Rivera, com quem teve uma relação turbulenta, atinge a sua maturidade emocional quando compreende que ele não lhe será fiel.

- Em termos de religiosidade, ambas as artistas desconstróem os dogmas da religião católica. Ao abordar o *Ciclo de Vida da Virgem Maria*, Paula Rego transfere para a contemporaneidade a vida de uma jovem adolescente sobrecarregada com uma gravidez que lhe traz grandes responsabilidades, tal como acontece às jovens mães adolescentes. Mais recentemente, em *Oratório*, subverte o significado religioso da peça, colocando em evidência os problemas que, não sendo de fé nem dogmáticos, são os problemas do nosso próximo. Ela não pinta nesta peça cenas da vida de Cristo, da Virgem Maria ou dos Santos, mas sim cenas da vida dos humanos, na sua maior parte da sua crueldade para com os mais fracos, representando mais do que as virtudes, os pecados da Humanidade.

Frida Kahlo era militante do partido Comunista, e, como tal, era suposto ser ateia. No entanto, ao cultivar as tradições culturais pré-colombianas, Frida Kahlo reflete na sua obra os deuses e símbolos religiosos indígenas, sobretudo na sua conceção do mundo espiritual e terreno, do bem e do mal, colocando-se quase sempre do lado escuro. Porém, em *Moses* é explícito um diálogo ecuménico, representando deuses de várias religiões e líderes religiosos mas, ao mesmo tempo representando nesta obra vários líderes políticos, colocando-os no mesmo patamar e grau de importância.

Em suma, poderemos considerar que ambas as pintoras têm percursos de vida e obra diferentes, os temas que abordam são também bastante diferentes mas, cada uma à sua maneira, expressa e toca com a mesma profundidade os sentimentos e as emoções das mulheres. Ambas refletem compreensão pelas fraquezas e as vulnerabilidades das mulheres e das suas difíceis situações mas, ao mesmo tempo, representam-nas como mulheres fortes, capazes de se afirmar num mundo cheio de convulsões e perigos.

## Bibliografia

- Bradley, Fiona. *Paula Rego*, London, Tate Publishing, 2002.
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. Suffolk, Penguin Books, 1979.
- Chadwick, Whitney. *Women, Art, and Society*, fourth edition. London, Thames & Hudson Ltd, 2010.
- Chedgzoy, Kate. "Frida Kahlo's 'grotesque' bodies". *Feminist subjects, multi-media – Cultural methodologies*, Ed. Florence, Penny & Reynolds, Dee. Manchester and New York. Manchester University Press, 1995. 39-53.
- Eco, Umberto. *História da Beleza*. Milão, Italy. Motta On Line s.r.l. Círculo de Leitores, 2002.
- Eco, Umberto. *História do Feio*. Milão, Italy. RCS Libri S.p.A.. Difel, 2007.
- Ferreira, Maria Aline Salgueiro Seabra. "Paula Rego: 'Dentro do Irreverente está a Reverência'". Entrevista (não publicada) em Londres em Outubro de 2003, por ocasião da abertura da exposição de Rego na Galeria Marlborough.
- Ferreira, Maria Aline Salgueiro Seabra. "Echoes of English Literature in the Work of Paula Rego." *Portugal e o Outro: Uma Relação Assimétrica?* Ed. Otília Martins. Aveiro, Universidade de Aveiro, 2002. 45-55.
- Ferreira, Maria Aline Salgueiro Seabra. "O Grotesco é Belo: Entrevista a Paula Rego". *Ler*, nº 58, Primavera, 2003. 54-67.
- Ferreira, Maria Aline Salgueiro Seabra. "Paula Rego's (Her)ethical Visions". *The Sacred and the Feminine – imagination and sexual difference*. Ed. Griselda Pollock and Victoria Turvey Sauron. London, New York, I. B. Tauris & Ltd., 2007. 166-177.
- Ferreira, Maria Aline Salgueiro Seabra. "Paula Rego's Painterly Narratives: *Jane Eyre* and *Wide Sargasso Sea* – A Dictionary of Images". *Writing and Seeing Essays on Words and Image*. Ed. Rui Carvalho Homem and Maria de Fátima Lambert. Amsterdam – New York, Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. Rodopi, 2006. 175-185.
- Ferreira, Maria Aline Salgueiro Seabra. "Paula Rego's Visual Adaptations of *Jane Eyre*". *A Breath of Fresh Eyre – Intertextual and Intermedial Reworkings of Jane Eyre*. Ed. Margarete Rubik and Elke Mettinger-Schartmann. Amsterdam and New York, Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. Rodopi, 2007. 297-313.
- Fuentes, Carlos. "Introduction". *The Diary of Frida Kahlo: an Intimate self-portrait*, NY, Abrams, Harry N., Inc., 2005. 7-24.
- Grimberg, Salomon. *Frida Kahlo, The Still Lifes*. London, MERRELL, 2008.
- Herrera, Hayden. *Frida Kahlo: The Paintings*. London, Bloomsbury, 2002.
- Jamis, Rauda. *Frida Kahlo. Auto-Retrato de uma Mulher*. Lisboa, Quetzal, 1992.
- Kettenmann, Andrea. *Frida Kahlo 1907–1954 Dor e Paixão*, Köln, TASCHEN GmbH, 2010.
- Lapa, Pedro. "Fabulações das muitas figuras na pintura de Paula Rego". *Compreender Paula Rego, 25 perspectivas*. Ed. Ruth Rosengarten. Fundação de Serralves/Jornal PÚBLICO, 2004. 14-16.
- Le Breton, David. *Compreender a Dor*. Cruz Quebrada, Estrela Polar, 1995.



Lehmann, Ulrike. "Nunca Pinte os Sonhos". *Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI*. Köln, Taschen. Ed. Uta Grosenick, 2005. 166-171.

Levine, Barbara, Jaycox, Stephen. *Finding Frida Kahlo*, NY, Princeton Architectural Press, 2009.

Lisboa, Maria Manuel. "An Interesting Condition: The Abortion Pastels of Paula Rego". *Luso-Brazilian Review*. Board of Regents of the University of Wisconsin System, 2002. 125-149.

Lisboa, Maria Manuel. *Paula Rego's Map of Memory: National and Sexual Politics*. Hampshire, Ashgate Publishing, Ltd., 2003.

Macedo, Ana Gabriela. "Paula Rego: A propósito de Santas, Aranhas e Avestruzes... ou, da arte de contar histórias". *Jornal das Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 1999. 19 May, pp. 12-13.

Manzano, Maria Del Mar Vásquez. *O Poder do Universo Artístico de Paula Rego*, Universidade de Aveiro, Tese de Doutoramento, 2008.

Martins, Isabel Minhós. *OINC! A História do Príncipe-Porco*. Lisboa. Orfeu Negro | Fundação Paula Rego, 2011.

McEwen, John. *Paula Rego*. London, NY, Phaidon Press Limited, Phaidon Press Inc., 2005.

McEwen, John. *Paula Rego Behind the Scenes*. London, NY, Phaidon Press Inc., 2008.

Mericle, Megan. "The Madwomen in Our Attics: Jane Eyre and Wide Sargasso Sea's Treatment of Feminism". *Proceedings of The National Conference On Undergraduate Research*, Ogden Utah, Weber State University, 2012. 236-240.

Nolasco, Ana. "A ironia e o grotesco na obra de Paula Rego." *Compreender Paula Rego 25 Perspectivas*. Coleção de Arte Contemporânea, Porto, Público / Serralves. Ed. Ruth Rosengarten. Fundação de Serralves, 2004.

Pentes, Tatiana. *Cruel Beauty*. University of Sydney, Master's Dissertation, 1998.

Pina, Manuel António *A História do Capuchinho Vermelho Contada a Crianças e Nem Por Isso Por Manuel António Pina Segundo Desenhos de Paula Rego*. Porto, Fundação Serralves, 2005.

Pires, José Cardoso. *De Profundis, Valsa Lenta*. Lisboa, Publicações D. Quixote, 1999.

Rego, Paula. *Nursery Rhymes*. London, Thames & Hudson Ltd, 2010.

Rego, Paula e Bessa-Luís, Agustina. *As Meninas*. Editora Guerra & Paz, 2008.

Rosengarten, Ruth Ed. *Compreender Paula Rego 25 Perspectivas*. Porto, Coleção de Arte Contemporânea, Público / Fundação de Serralves, 2004.

Rosenthal, T. G.. *Paula Rego: obra gráfica completa, vol.1*. Lisboa, Cavalo de Ferro Editores, Ltda., 2005.

Rosenthal, T. G.. *Paula Rego: obra gráfica completa, vol.2*. Lisboa, Cavalo de Ferro Editores, Ltda., 2005.

Rosenthal, T. G. "Introduction". *Paula Rego: Oratorio*, Catalogue no. 605. London, Marlborough Fine Art, 2010.

Rosenthal, T. G. *Paula Rego: Balzac and other stories*, Catalogue no. 617. London, Marlborough Fine Art, 2012.

Queirós, Eça de. *O Crime do Padre Amaro*. Coleção Mil Folhas Público, 2002.

Saramago, José. *As Intermittências da Morte*. Barcelona, Leya BllS, 2012.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the Modern World*. New York, Oxford University Press, 1987.

*The Diary of Frida Kahlo: an intimate self-portrait / introduction by Carlos Fuentes; essay and commentaries by Sarah M. Lowe*. New York, Harry N. Abrams, Inc., 2005.

Tibol, Raquel. *Frida Kahlo, An Open Life*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1993.

Tibol, Raquel. *Escritos de Frida Kahlo*, Lisboa, Quetzal Editores, Portugal, 2004.

Udall, Sharyn Rohlfen. *Carr, O'Keeffe, Kahlo: Places of Their Own*. Yale University, 2000.

VVAA. *Países e Povos do Mundo – América Central e Caraíbas*. Mem Martins, Selecções do Reader's Digest, 1994.

VVAA. *Dicionário da Crítica Feminista*. Orgs. Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral. Porto, Edições Afrontamento, 2005.

VVAA. *Paula Rego Ciclo da Vida da Virgem Maria – Capela do Palácio de Belém*. Lisboa. Museu da Presidência da República, 2006.

Warner, Marina. "Introduction". *Paula Rego. Nursery Rhymes*. London, Thames & Hudson Ltd, 2010.

Warner, Marina. *Alone of All Her Sex: The Myth and Cult of the Virgin Mary*. London: Picador, 1985.

Zamora, Martha. *Frida Kahlo. The Brush of Anguish*. San Francisco, Chronicle Books, 1990.

## Webgrafia

Agência EFE. "Altars e caveiras anunciam o Dia dos Mortos no México". <http://info.abril.com.br/noticias/cultura-nerd/2013/11/altars-e-caveiras-anunciam-o-dia-dos-mortos-no-mexico.shtml> (acedido 17.11.2013)

Altar das festividades dos mortos.

[https://www.google.pt/search?q=altar+dia+dos+morto+mexico&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=3rKaUvTGBKng7QbQ\\_IHAAg&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1366&bih=643](https://www.google.pt/search?q=altar+dia+dos+morto+mexico&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=3rKaUvTGBKng7QbQ_IHAAg&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1366&bih=643) (acedido 18.11.2013)

Biografia de Frida Kahlo. <http://www.abcgallery.com/K/kahlo/kahlobio.html> (acedido 22.10.2012)

Brown, Mick. Paula Rego Interview. <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/6469383/Paula-Rego-interview.html?fb> (acedido 16.10.2013)

Casa das Histórias. <http://www.casadahistoriaspaularego.com/en/collection/painting.aspx> (acedido 10.11.2013)

Caveira de açúcar.

[https://www.google.pt/?gws\\_rd=cr&ei=47iaUq2\\_FsPctAadnIG4CA#q=caveira+de+a%C3%A7%C3%B4car](https://www.google.pt/?gws_rd=cr&ei=47iaUq2_FsPctAadnIG4CA#q=caveira+de+a%C3%A7%C3%B4car) (18.11.2013)

Chihuahuatcoatl. <http://alfredoarcos.blogspot.pt/2011/02/la-llorona.html> (acedido 08.11.2013)

Coatlicue. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/123205/Coatlicue> (acedido 08.11.2013)

Cohen, David. "paula rego: new work at marlborough".  
[http://www.artnet.com/magazine\\_pre2000/features/cohen/cohen12-04-96.asp](http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/cohen/cohen12-04-96.asp) (acedido 21.08.2013)

Coldwell, Paul. "Paula Rego". <http://womanonmind.blogspot.pt/2008/05/paula-rego.html> (acedido 10.08.2013)

Connellan, Patrick. "Screen prints". <http://pubs.socialistreviewindex.org.uk/sr196/art.htm> (acedido 21.08.2013)

Daumier, Honoré. *The Third-class Railways Carriage*, 1862.  
[https://www.google.pt/search?q=honore+daumier+third+class+carriage&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=KAqaUpPRGO6l7AaDyYDYBA&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1366&bih=643](https://www.google.pt/search?q=honore+daumier+third+class+carriage&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=KAqaUpPRGO6l7AaDyYDYBA&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1366&bih=643) (acedido 12.08.2013)

*Desert Flower*. Trailer. <http://www.youtube.com/watch?v=iKgaXGMPJDs> (acedido 11.11.2013)

"Día de muertos y su significado". <http://www.youtube.com/watch?v=fLFmYjrPPOM> (acedido 16.11.2013)

Disfarce de Catrina e esqueleto de *papier-machê*. <http://info.abril.com.br/noticias/cultura-nerd/2013/11/altares-e-caveiras-anunciam-o-dia-dos-mortos-no-mexico.shtml> (acedido 18.11.2013)

Eastham, Benjamin; Graham, Helen. "Interview with Paula Rego".  
<http://www.thewhitereview.org/interviews/interview-with-paula-rego/> (acedido 20.08.2013)

Fernandes, Joana. Entrevista. <http://joanacarvalhofernandes.wordpress.com/2012/01/31/696/> (acedido 19.08.2012)

Fetrow, Karla. *What the Water Brought*. <http://subversify.com/2009/07/17/what-the-water-brought/> (acedido 23.10.2013)

Fonseca, Vera. *Paula Rego, a prospective retrospective: Bodies, Visuality, Becoming*. 2012.  
<http://igitur-archive.library.uu.nl/dissertations/2012-0822-200428/fonseca.pdf> (acedido 12.10.2013)

Fotografia de Frida Kahlo com caveira de açúcar com o seu nome.  
[https://www.google.pt/?gws\\_rd=cr&ei=47iaUq2\\_FsPctAadnIG4CA#q=caveira+mexicana+frida+kahlo](https://www.google.pt/?gws_rd=cr&ei=47iaUq2_FsPctAadnIG4CA#q=caveira+mexicana+frida+kahlo) (acedido 18.11.2013)

Fotografia de Frida pintando um colete de gesso.  
<https://www.google.pt/#q=frida+kahlo+colete+gesso> (acedido 25.10.2013)

Fotografia de Frida usando um colete de gesso.  
[https://www.google.pt/search?q=colet+gesso+frida+kahlo&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=nxSaUvexFcHy7AbOriCAAg&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1366&bih=643#q=frida+kahlo+colete+gesso&tbn=isch](https://www.google.pt/search?q=colet+gesso+frida+kahlo&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=nxSaUvexFcHy7AbOriCAAg&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1366&bih=643#q=frida+kahlo+colete+gesso&tbn=isch) (acedido 25.10.2013)

Fotografia de oratório português antigo.  
[https://www.google.pt/search?q=oratorio&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=NpyaUomENZKV7AbyzYCYDQ&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1366&bih=643](https://www.google.pt/search?q=oratorio&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=NpyaUomENZKV7AbyzYCYDQ&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1366&bih=643) (19.11.2013)

Frida Kahlo (4/6). <http://www.youtube.com/watch?v=tdAyW7x3pwo&feature=relmfu> (acedido 22.05.2013)

Frida Kahlo biography (4 of 6) <http://www.youtube.com/watch?v=9rMnorlwJDs> (acedido 23.05.2013)

Frida Kahlo: Her Art and Life. <http://www.youtube.com/watch?v=cOgFD74cUV8&feature=related> (acedido 03.08.2013)

*Frida Kahlo – La Cinta Que Envuelve Una Bomba*  
<http://www.youtube.com/watch?v=EaBJyFfkmPU&feature=related> (acedido 06.10.2012)

Frida Kahlo Writes a Personal Letter to Georgia O'Keeffe After O'Keeffe's Nervous Breakdown (1933). <http://www.openculture.com/2013/09/frida-kahlo-writes-a-personal-letter-to-georgia-okeeffe.html> (acedido 01.11.2013)

Fotografia – Frida, pintando na cama com cavalete suspenso. <http://bleckim.com/site/frida/> (acedido 13.11.2013)

Fotografia – Frida, pintando na cama.  
[https://www.google.pt/search?q=frida+kahlo+pintar+na+cama&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=49GXUqXDBeiO7QbLioGYCg&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1366&bih=643#imgdii=](https://www.google.pt/search?q=frida+kahlo+pintar+na+cama&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=49GXUqXDBeiO7QbLioGYCg&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1366&bih=643#imgdii=) (acedido 13.11.2013)

Gale, Ian. "The secret life of Snow White". *The Independent*. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/the-secret-life-of-snow-white-1326523.html> (acedido 20.08.2013)

Gundermann, Richard. *The Self-Portraits of Frida Kahlo*. 2007.  
<http://radiology.rsna.org/content/247/2/303.full> (acedido 04.08.2013)

Hades, com Cérbero,  
[https://www.google.pt/search?q=hades+cerbero&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=cRqaUsOkIc6S7AaAiYGYCw&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1366&bih=643](https://www.google.pt/search?q=hades+cerbero&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=cRqaUsOkIc6S7AaAiYGYCw&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1366&bih=643) (acedido 09.08.2013)

Higging, Ria. "I've watched Mum suffer for her art".  
<http://www.thesundaytimes.co.uk/sto/Magazine/Regulars/article327430.ece> (acedido 29.07.2013)

Infopédia – Enciclopédia e Dicionários Porto Editora <http://www.infopedia.pt/> (acedido 18.08.2013)

Jaggi, Maya. "Secret Histories". *The Guardian*. 17.07.2004.  
<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/jul/17/art.art> (acedido 08.08.2013)

Kahlo, Frida. *Autorretrato dentro de um girassol*, 1954. <http://www.dw.de/retrospectiva-gigante-da-obra-de-frida-kahlo-abre-em-berlim/a-5526959> (acedido 18.11.2013)

Kahlo, Frida. *The Adelita, Pancho Villa and Frida*, 1927.  
<https://www.google.pt/#q=adelita+pancho+villa+y+frida> (acedido 11.11.2013)

La Llorona. <http://www.literacynet.org/lp/hperspectives/llorona.html> (acedido 08.11.2013)

Lobo, Paula. "O quadro de Paula Rego que veio num Fiat 600".  
[http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content\\_id=646135](http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=646135) (acedido 21.08.2012)

Macedo, Ana Gabriela. "Da 'Mulher-Cão' à 'Mulher-Anjo': Paula Rego, Identidade, Desejo e Mito". Universidade do Minho, s/d.  
[http://ceh.ilch.uminho.pt/pagina\\_investigador.php?inv=ana\\_gabriela\\_macedo\\_lit.php](http://ceh.ilch.uminho.pt/pagina_investigador.php?inv=ana_gabriela_macedo_lit.php) (acedido 13.10.2013)

Magalhães, Paulo. "É assim Paula Rego". Entrevista. *TVI*. 2010.  
<http://www.youtube.com/watch?v=mH8OCT1-lIq&feature=related> (acedido 19.05.2013)





[m=isch&sa=X&ei=31maUtbXFMS57Aa1voCADg&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1366&bih=643](https://www.google.pt/search?q=the+rest+on+the+flight+into+egypt+paula+rego&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=31maUtbXFMS57Aa1voCADg&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1366&bih=643#q=aborto+untitled+n%C2%BA+9+paula+rego&tbm=isch)  
(acedido 13.11.2013)

Rego, Paula. *Untitled n°9*, 1998-99. 110x100cm.

[https://www.google.pt/search?q=the+rest+on+the+flight+into+egypt+paula+rego&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=31maUtbXFMS57Aa1voCADg&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1366&bih=643#q=aborto+untitled+n%C2%BA+9+paula+rego&tbm=isch](https://www.google.pt/search?q=the+rest+on+the+flight+into+egypt+paula+rego&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=31maUtbXFMS57Aa1voCADg&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1366&bih=643#q=aborto+untitled+n%C2%BA+9+paula+rego&tbm=isch) (acedido 25.10.2013)

Silva, Helena Teixeira. Entrevista. *Grande Reportagem*. 27.11.2004. <http://entrevidas.blogspot.pt/2006/02/paula-rego.html> (acedido 18.05.2013)

Silva, João Céu. "Custa-me pintar em Portugal". Entrevista. 11.07.2010. *DN Artes*.

[http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content\\_id=1615697&seccao=ArtesPI%C3%A1sticas&page=-1](http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1615697&seccao=ArtesPI%C3%A1sticas&page=-1) (acedido 10.08.2013)

Silva, João Céu. "Paula Rego (1935-); Percursos pelo imaginário infantil e feminino"

<http://sala17.wordpress.com/2010/09/20/paula-rego-1935-percursos-pelo-imaginario-infantil-e-feminino/> (acedido 10.08.2013)

Stieglitz, Alfred. Fotografia de Georgia O'Keeffe, 1918.

[https://www.google.pt/search?q=the+rest+on+the+flight+into+egypt+paula+rego&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=31maUtbXFMS57Aa1voCADg&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1366&bih=643#q=georgia+o%27keeffe&tbm=isch&imgdii=](https://www.google.pt/search?q=the+rest+on+the+flight+into+egypt+paula+rego&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=31maUtbXFMS57Aa1voCADg&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1366&bih=643#q=georgia+o%27keeffe&tbm=isch&imgdii=) (acedido 20.11.2013)

Tlazolteotl, deusa azteca, 1300-1521.

[https://www.google.pt/?gws\\_rd=cr&ei=XIWaUrX7LpHGtAbe1IDgDQ#q=Tlazolteotl](https://www.google.pt/?gws_rd=cr&ei=XIWaUrX7LpHGtAbe1IDgDQ#q=Tlazolteotl)  
<http://atheism.about.com/od/aztecgodsgoddesses/p/Tlazolteotl.htm>;  
<http://www.princeton.edu/~achaney/tmve/wiki100k/docs/Tlazolteotl.html>;  
<http://www.mesacc.edu/~thogh49081/fall2013/291/images/tlazolteotl.jpg>;  
<http://www.significadodossimbolos.com.br/busca.do?simbolo=Caracol> (acedido 01.11.2013)

Vera Drake. Trailer. [http://www.youtube.com/watch?v=\\_5L3hGxHumY](http://www.youtube.com/watch?v=_5L3hGxHumY) (acedido 04.11.2013)

Woolf, Virginia. *On Being Ill*. Quotes. <http://www.goodreads.com/work/quotes/20203-on-being-ill>  
(acedido 18.10.2013)

Xólotl.

[https://www.google.pt/search?q=xolotl+azteca&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=AC6aUrq-BcbX7AazgoHwAg&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1366&bih=643](https://www.google.pt/search?q=xolotl+azteca&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=AC6aUrq-BcbX7AazgoHwAg&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1366&bih=643) (acedido 09.08.2013)

## Anexo I

### Lista de figuras

- Fig. 1 Paula Rego *Portrait of Cousin Manuela*, 1953, Óleo sobre madeira, 71x31.5cm.  
[https://www.google.pt/search?q=the+portrait+of+cousin+manuela&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=09qXUoycGuqu7AaL8IH4CQ&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1366&bih=643#imgdii](https://www.google.pt/search?q=the+portrait+of+cousin+manuela&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=09qXUoycGuqu7AaL8IH4CQ&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1366&bih=643#imgdii)
- Fig. 2 Paula Rego *Rigoletto*, 1983, Acrílico sobre papel, 239x203cm. McEwen, 2005, p. 120
- Fig. 3 Paula Rego *Vivian Girls in Tunisia*, 1984, Acrílico sobre tela, 200x100cm. McEwen, 2005, p. 130
- Fig. 4 Paula Rego *The Drowned Bear*, 1985, Acrílico sobre papel, 240x190cm.  
<http://www.casadashistoriaspaularego.com/en/collection/painting.aspx>
- Fig. 5 Paula Rego *Girl shaving a Dog*, 1986, Acrílico sobre papel, 111x75cm. McEwen, 2005, p. 142
- Fig. 6 Paula Rego *Girl Lifting Up her Skirt to a Dog*, 1986, Acrílico sobre papel, 80x60cm. McEwen, 2005, p. 143
- Fig. 7 Paula Rego *Two Girls and a Dog*, 1987, Acrílico sobre papel sobre tela, 150x150cm. McEwen, 2005, p. 149
- Fig. 8 Paula Rego *The Cadet and his Sister*, 1988, Acrílico sobre papel sobre tela, 213.4x213.4cm. McEwen, 2005, p. 162
- Fig. 9 Paula Rego *Departure*, 1988, Acrílico sobre papel sobre tela, 213.4x152.4cm. McEwen, 2005, p. 165
- Fig. 10 Paula Rego *The Family*, 1988, Acrílico sobre papel sobre tela, 213.4x213.4cm. McEwen, 2005, p. 171
- Fig. 11 Paula Rego *The Dance*, 1988, Acrílico sobre papel sobre tela, 213.4x274.3cm. McEwen, 2005, p. 172
- Fig. 12 Frida Kahlo *Os Meus Avós, os Meus Pais e Eu*, 1936, Óleo e têmpera sobre metal, 30.7x34.5cm. Kettenmann, 2010, p. 9
- Fig. 13 S/ id. Fotografia – Frida, pintando na cama com cavalete suspenso.  
<http://bleckim.com/site/frida/>
- Fig. 14 S/ id. Fotografia – Frida, pintando na cama.  
[https://www.google.pt/search?q=frida+kahlo+pintar+na+cama&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=49GXUqXDBeiO7QbLioGYCg&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1366&bih=643#imgdii=](https://www.google.pt/search?q=frida+kahlo+pintar+na+cama&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=49GXUqXDBeiO7QbLioGYCg&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1366&bih=643#imgdii=)
- Fig. 15 Frida Kahlo *Viva la Vida*, 1954, Óleo sobre masonite, 59x50.7cm. Grimberg, 2008, p. 138
- Fig. 16 Paula Rego *Snow White Swallows the Poisoned Apple*, 1995, Pastel sobre madeira, 170x150cm. Bradley, 2002, p. 80
- Fig. 17 Paula Rego *Snow White Playing with her Father's Trophies*, 1995, Pastel em papel montado em alumínio, 170x150cm. Bradley, 2002, p. 80
- Fig. 18 Paula Rego *Baa, Baa, Black Sheep*, 1989, Gravura e aguatinta, 32.2x21.6cm. Rosenthal, 2005, vol.1, p. 30
- Fig. 19 Paula Rego *Polly put the Kettle on*, Gravura e aguatinta, 52x38cm. Bradley, 2002, p. 48
- Fig. 20 Paula Rego *The Old Woman who lived in a shoe*, 1989, Gravura e aguatinta, 52x38cm. Rosenthal, 2005, vol.1, p. 58
- Fig. 21 Paula Rego *Wendy and Hook*, 1992, Gravura e aguatinta colorida, 27.9x20.1cm, Rosenthal, 2005, vol.2, p. 11
- Fig. 22 Fotografia – Paula Rego, 2 anos, com o avô na Ericeira, 1937, McEwen, 2005, p. 18
- Fig. 23 Paula Rego *Captain Hook and the Lost Boy*, 1992, Gravura e aguatinta colorida, 64x51cm, McEwen, 2005, p. 198
- Fig. 24 Paula Rego *Wendy's song*, 1992, Gravura e aguatinta colorida. Rosenthal, 2005, vol.2, p. 33
- Fig. 25 Paula Rego *Him*, 1996, Gravura e aguatinta, 16x19.2cm. Rosenthal, 2005, vol.1, p. 83
- Fig. 26 Paula Rego *Jane and Helen*, 2001-02, Litografia colorida sobre pedra, x. Rosenthal,

- 2005, vol.2, p. 65
- Fig. 27 Paula Rego *Jane Eyre*, 2001-02, Litografia. Rosenthal, 2005, vol.2, p. 62
- Fig. 28 Paula Rego *Loving Bewick*, 2001, Litografia, 67x43cm. Rosenthal, 2005, vol.2, p. 72
- Fig. 29 Paula Rego *Bertha's Monkey*, 2002, Pastel em papel montado em alumínio, 120x100cm. Bradley, 2002, p. 123
- Fig. 30 Paula Rego *Biting*, 2001-02, Litografia colorida. Rosenthal, 2005, vol.2, p. 54
- Fig. 31 Paula Rego *Night*, 2002, Litografia. Rosenthal, 2005, vol.2, p. 75
- Fig. 32 Paula Rego *Come to Me*, 2001-02, Litografia colorida, 88.5x59cm. Rosenthal, 2005, vol.2, p. 56
- Fig. 33 Paula Rego *The Company of Women*, 1997, Pastel em papel montado em alumínio, 170x130cm. McEwen, 2008, p. 50
- Fig. 34 Paula Rego *Mother*, 1997, Pastel em papel montado em alumínio.  
<https://www.google.pt/search?q=mother+sin+father+amaro+paula+rego&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=WliaUvbxG9DB7Aa4kYDABA&ved=0CAcQAUoAQ&biw=1366&bih=643>
- Fig. 35 Paula Rego *The Cell*, 1997, Pastel em papel montado em alumínio, 120x160cm. McEwen, 2008, p. 55
- Fig. 36 Paula Rego *The Ambassador of Jesus*, 1997, Pastel em papel montado em alumínio, 180x180cm. McEwen, 2008, p. 50
- Fig. 37 Paula Rego *Looking Out*, 1997, Pastel em papel montado em alumínio, 180x130cm. McEwen, 2008, p. 53
- Fig. 38 Paula Rego *The Coop*, 1998, Pastel em papel montado em alumínio, 150x150, Bradley, 2002, p. 89
- Fig. 39 Paula Rego *The Rest on the Flight to Egypt*, 1998, Pastel em papel montado em alumínio.  
<https://www.google.pt/search?q=the+rest+on+the+flight+into+egypt+paula+rego&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=31maUtbXfMS57Aa1voCADg&ved=0CAcQAUoAQ&biw=1366&bih=643>
- Fig. 40 Paula Rego *Angel*, 1998, Pastel em papel montado em alumínio, 180x130cm. McEwen, 2008, p. 52
- Fig. 41 Frida Kahlo *Diário de Frida Kahlo – PINZON*, 1950
- Fig. 42 Frida Kahlo *The Broken Column*, 1944, Óleo sobre masonite, 38.6x31cm. Kettenmann, 2010, p. 69
- Fig. 43 Frida Kahlo *Self-portrait with Cropped Hair*, 1940, Kettenmann, 2010, p. 55
- Fig. 44 Frida Kahlo *Tunas (Still Life with Pricky Pears)*, 1937, Óleo sobre zinco, 19.7x24.7cm, Grimberg, 2008, p. 51
- Fig. 45 Frida Kahlo *Still Life*, 1942, Óleo sobre cobre, 64.5cm, Grimberg, 2008, p. 81
- Fig. 46 Frida Kahlo *Flower of Life*, 1943, Óleo sobre masonite, 29.5x23cm. Kettenmann, 2010, p. 76
- Fig. 47 Frida Kahlo *Sun and Life*, 1947, Óleo sobre masonite, 40x49.5cm. Kettenmann, 2010, p. 75
- Fig. 48 Frida Kahlo *The Wounded Deer*, 1946, Óleo sobre masonite, 22.5x30cm. Kettenmann, 2010, p. 73
- Fig. 49 S/ id. Fotografia de Frida Kahlo, NY, após cirurgia à coluna, 1946
- Fig. 50 Frida Kahlo *Diário de Frida Kahlo – Te vas. No. Alas rotas*, 1953
- Fig. 51 Frida Kahlo *Diário de Frida Kahlo – Pies para que los quiero, si tengo alas para volar*, 1953
- Fig. 52 Frida Kahlo *Diário de Frida Kahlo – Se equivocó la paloma*, 1953.
- Fig. 53 Frida Kahlo *Diário de Frida Kahlo – Mundo real. Danza al sol*, 1953.
- Fig. 54 Frida Kahlo *Congreso de Los Pueblos Por La Paz*, 1952, Óleo e têmpera em tela sobre masonite, 17.8x25.1cm, Grimberg, 2008, p.124
- Fig. 55 Frida Kahlo *Autorretrato dentro de um girassol*, 1954. <http://www.dw.de/retrospectiva-gigante-da-obra-de-frida-kahlo-abre-em-berlim/a-5526959>
- Fig. 56 Frida Kahlo *My Nurse and I*, 1937, Óleo sobre metal. 29.8x34.9cm, Kettenmann, 2010, p. 47

- Fig. 57 Frida Kahlo *The Love Embrace of the Universe, the Earth (Mexico), Diego, Me and Señor Xólotl*, 1949, Óleo sobre tela, 69.8x60.6cm, Kettenmann, 2010, p. 76
- Fig. 58 Arte azteca Xólotl,  
[https://www.google.pt/search?q=xolotl+azteca&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=AC6aUrq-BcbX7AazgoHwAg&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1366&bih=643](https://www.google.pt/search?q=xolotl+azteca&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=AC6aUrq-BcbX7AazgoHwAg&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1366&bih=643)
- Fig. 59 Arte azteca Mictlantecuhlti, Deus da Morte e do Submundo, s/ d.  
[https://www.google.pt/search?q=mictlantecuhlti+aztec+god&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=Ui2aUoqbEeif7AajnoDADA&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1366&bih=643](https://www.google.pt/search?q=mictlantecuhlti+aztec+god&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=Ui2aUoqbEeif7AajnoDADA&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1366&bih=643)
- Fig. 60 Arte grega Hades, com Cérbero,  
[https://www.google.pt/search?q=hades+cerbero&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=cRqaUsOklc6S7AaAiYGYCw&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1366&bih=643](https://www.google.pt/search?q=hades+cerbero&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=cRqaUsOklc6S7AaAiYGYCw&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1366&bih=643)
- Fig. 61 Jose Posada *La Calavera de la Catrina*, 1910-13.  
<https://www.google.pt/#q=la+calavera+catrina>
- Fig. 62 Bernard Silberteín Fotografia de Frida Kahlo, vestida de Tehuana, 1940, Grimberg, 2008, p. 39
- Fig. 63 Idalinda Oliveira Fotografia de altar pré-colombiano, 2012. Exposição “Frida Kahlo – as suas fotografias”, Museu da Cidade, Lisboa
- Fig. 64 Paula Rego *Untitled nº2*, 1998, Pastel em papel montado em alumínio, 110x100cm. Rosengarten, 2004, p. 109
- Fig. 65 Paula Rego *Untitled nº3*, 1998, Pastel em papel montado em alumínio, 110x100cm. Bradley, 2002, p. 92
- Fig. 66 Paula Rego *Untitled nº4*, 1998, Pastel em papel montado em alumínio, 110x100cm. Rosengarten, 2004, p. 109
- Fig. 67 Paula Rego *Untitled nº1*, 1998, Pastel em papel montado em alumínio, 110x100cm. Rosengarten, 2004, p. 108
- Fig. 68 Paula Rego *Untitled nº9*, 1998-99. Pastel em papel montado em alumínio, 110x100cm.  
[https://www.google.pt/search?q=the+rest+on+the+flight+into+egypt+paula+rego&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=31maUtbXFMS57Aa1voCADg&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1366&bih=643#q=aborto+untitled+n%C2%BA+9+paula+rego&tbm=isch](https://www.google.pt/search?q=the+rest+on+the+flight+into+egypt+paula+rego&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=31maUtbXFMS57Aa1voCADg&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1366&bih=643#q=aborto+untitled+n%C2%BA+9+paula+rego&tbm=isch)
- Fig. 69 Frida Kahlo *My Birth*, 1932. Óleo sobre metal, 31x35cm, Kettenmann, 2010, p. 38
- Fig. 70 Arte azteca Tlazolteotl, 1300-1521.  
[https://www.google.pt/?gws\\_rd=cr&ei=XIWaUrX7LpHGtAbe1IDgDQ#q=TLazolteotl](https://www.google.pt/?gws_rd=cr&ei=XIWaUrX7LpHGtAbe1IDgDQ#q=TLazolteotl)
- Fig. 71 Frida Kahlo *Henry Ford Hospital*, 1938, Óleo sobre metal, 31.1x39.3cm, Kettenmann, 2010, p. 37
- Fig. 72 Frida Kahlo *Autorretrato*, 1926. Óleo sobre tela, 79x58cm. Kettenmann, 2010, p. 6
- Fig. 73 Alfred Stieglitz Fotografia de Georgia O’Keeffe, 1918.  
[https://www.google.pt/search?q=the+rest+on+the+flight+into+egypt+paula+rego&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=31maUtbXFMS57Aa1voCADg&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1366&bih=643#q=georgia+o%27keeffe&tbm=isch&imgdii=](https://www.google.pt/search?q=the+rest+on+the+flight+into+egypt+paula+rego&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=31maUtbXFMS57Aa1voCADg&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1366&bih=643#q=georgia+o%27keeffe&tbm=isch&imgdii=)
- Fig. 74 Paula Rego *Red Monkey Beats His Wife*, 1981, Acrílico sobre papel, 65x105cm, McEwen, 2008, p. 106
- Fig. 75 Paula Rego *Wife Cuts Off Red Monkey’s Tail*, 1981, Acrílico sobre papel, 68x101cm, McEwen, 2008, p. 107
- Fig. 76 Frida Kahlo *Memory*, 1937, Óleo sobre tela, 40x27,9cm, Grimberg, 2008, p. 52
- Fig. 77 Frida Kahlo *A Few Small Nips*, 1935, Óleo sobre metal. 38x48.2cm, Kettenmann, 2010, p. 39
- Fig. 78 Frida Kahlo *The Suicide of Dorothy Hale*, 1939, Óleo sobre masonite. 60.4x48.6cm, Kettenmann, 2010, p. 50
- Fig. 79 Frida Kahlo *The Two Fridas*, 1939, Óleo sobre tel, 170x170cm, Kettenmann, 2010, p.

- Fig. 80 Frida Kahlo *Portrait Dedicated to Leon Trotsky (Between the Curtains)*, 1937, Óleo sobre masonite. 76.2x61cm, Kettenmann, 2010, p. 40
- Fig. 81 Frida Kahlo *The Adelita, Pancho Villa and Frida*, 1927.  
<https://www.google.pt/#q=adelita+pancho+villa+y+frida>
- Fig. 82 Frida Kahlo *Self-portrait with Stalin*, 1954, Kettenmann, 2010, p. 87
- Fig. 83 Frida Kahlo *Marxism Will Give Health to the Sick*, 1954, Kettenmann, 2010, p. 85
- Fig. 84 Frida Kahlo *The Bus*, 1929, Óleo sobre tela, 26x56cm, Kettenmann, 2010, p. 19
- Fig. 85 Honoré Daumier *The Third-class Railways Carriage*, 1862.  
[https://www.google.pt/search?q=honore+daumier+third+class+carriage&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=KAqaUpPRGO6I7AaDyYDYBA&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1366&bih=643](https://www.google.pt/search?q=honore+daumier+third+class+carriage&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=KAqaUpPRGO6I7AaDyYDYBA&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1366&bih=643)
- Fig. 86 S/ id. Fotografia de Frida usando um colete de gesso.  
[https://www.google.pt/search?q=colet+gesso+frida+kahlo&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=nxSaUvexFcHy7AbOrlCAAg&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1366&bih=643#q=frida+kahlo+colete+gesso&tbn=isch](https://www.google.pt/search?q=colet+gesso+frida+kahlo&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=nxSaUvexFcHy7AbOrlCAAg&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1366&bih=643#q=frida+kahlo+colete+gesso&tbn=isch)
- Fig. 87 S/ id. Fotografia de Frida pintando um colete de gesso.  
<https://www.google.pt/#q=frida+kahlo+colete+gesso>
- Fig. 88 Paula Rego *Salazar Vomiting the Homeland*, 1960, Óleo sobre tela, 94x120cm, McEwen, 2005, p. 62
- Fig. 89 Paula Rego *Stray Dogs (Dogs of Barcelona)*, 1965, Colagem e óleo sobre tela, 160x185cm, McEwen, 2005, p. 75
- Fig. 90 Paula Rego *The Interrogator's Garden*, 2000, Pastel em papel montado em alumínio, 120x110cm, McEwen, 2008, p. 83
- Fig. 91 Paula Rego *Dog Woman*, 1994, Pastel sobre tela, 120x160cm, McEwen, 2008, p. 25
- Fig. 92 Paula Rego *Bad Dog*, 1994, Pastel sobre tela, 120x160cm, McEwen, 2008, p. 27
- Fig. 93 Paula Rego *Dancing Ostriches*, 1995, Pastel em papel montado sobre alumínio, 150x150cm, Bradley, 2002, p. 78
- Fig. 94 Paula Rego *Dancing Ostriches*, 1995, Pastel em papel montado sobre alumínio, 150x150cm, Bradley, 2002, p. 79
- Fig. 95 Frida Kahlo *Thinking About Death*, 1943, Óleo em tela montada sobre masonite. 45x36.8cm, Kettenmann, 2010, p. 62
- Fig. 96 Frida Kahlo *Four Inhabitants of Mexico*, 1938, Óleo sobre placa de madeira. 30.5x45.7cm, Grimberg, 2008, p. 40
- Fig. 97 Frida Kahlo *The Dream*, 1940, Óleo sobre tela, 74x98.5cm, Kettenmann, 2010, p. 57
- Fig. 98 Frida Kahlo *The Wounded Table*, 1940, Óleo sobre tela, 121.3x245.1cm, Grimberg, 2008, p. 70
- Fig. 99 Paula Rego Fotografia do boneco representativo da morte, no ateliê de Paula Rego, 2004, McEwen, 2008, p. 157)
- Fig. 100 Paula Rego *Fame*, 2005, Gravura e aquatinta colorida à mão, 57.5x48.7cm, Rosenthal, 2012
- Fig. 101 Paula Rego *Annunciation*, 2002, Pastel sobre papel, 54x52cm. VVAA, 2006, p. 15
- Fig. 102 Paula Rego *Nativity*, 2002, Pastel sobre papel, 54x52cm. VVAA, 2006, p. 17
- Fig. 103 Paula Rego *Pietá*, 2002, Pastel sobre papel, 54x52cm. VVAA, 2006, p. 27
- Fig. 104 Arte sacra Fotografia de oratório português antigo.  
[https://www.google.pt/search?q=oratorio&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=NpyaUomENZKV7AbyzYCYDQ&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1366&bih=643](https://www.google.pt/search?q=oratorio&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=NpyaUomENZKV7AbyzYCYDQ&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1366&bih=643)
- Fig. 105 Paula Rego *Oratório*, 2008-09, 255x350cm, Rosenthal, 2010
- Fig. 106 Paula Rego *Pormenor de Oratório*
- Fig. 107 Paula Rego *Down the Well I*, 2009, Pastel, conté e carvão sobre papel, 123x81.3cm, Rosenthal, 2010
- Fig. 108 Paula Rego *Well*, 2009, Pastel, conté e carvão sobre papel, 122.5x81.3cm, Rosenthal, 2010
- Fig. 109 Paula Rego *Down the Well II*, 2009, Pastel, conté e carvão sobre papel, 122.5x81.3cm, Rosenthal, 2010



- Fig. 110 Paula Rego *Pregnant Girl Disposing of the Evidence*, 2009, Pastel, conté e carvão sobre papel, 122.5x81.3cm, Rosenthal, 2010
- Fig. 111 Paula Rego *Stretched*, 2009, 137.2x101.6cm, Pastel, conté e carvão sobre papel, Rosenthal, 2010
- Fig. 112 Paula Rego *Penetration*, 2009-10, Gravura colorida à mão, prova única, 46.5x55.5cm, Rosenthal, 2010
- Fig. 113 Paula Rego *Circumcision*, 2009, Gravura e aquatinta, 119.5x108cm, Rosenthal, 2012
- Fig. 114 Paula Rego *Mother Loves You*, 2009-10, Gravura colorida à mão, prova única, 64x50cm, Rosenthal, 2010
- Fig. 115 Paula Rego *Stitched and Bound*, 2009, Gravura e aquatinta, 119.5x108cm, Rosenthal, 2012
- Fig. 116 Agência EFE Disfarce de Catrina e esqueleto de *papier-maché*.  
<http://info.abril.com.br/noticias/cultura-nerd/2013/11/altares-e-caveiras-anunciam-o-dia-dos-mortos-no-mexico.shtml>
- Fig. 117 S/ id. Altar das festividades dos mortos.  
[https://www.google.pt/search?q=altar+dia+dos+morto+mexico&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=3rKaUvTGBKng7QbQ\\_IHAAg&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1366&bih=643](https://www.google.pt/search?q=altar+dia+dos+morto+mexico&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=3rKaUvTGBKng7QbQ_IHAAg&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1366&bih=643)
- Fig. 118 S7 id. Fotografia de Frida Kahlo com caveira de açúcar com o seu nome.  
[https://www.google.pt/?gws\\_rd=cr&ei=47iaUq2\\_FsPctAadnIG4CA#q=caveira+mexicana+frida+kahlo](https://www.google.pt/?gws_rd=cr&ei=47iaUq2_FsPctAadnIG4CA#q=caveira+mexicana+frida+kahlo)
- Fig. 119 S/ id. Caveira de açúcar.  
[https://www.google.pt/?gws\\_rd=cr&ei=47iaUq2\\_FsPctAadnIG4CA#q=caveira+de+a%C3%A7%C3%Bacar](https://www.google.pt/?gws_rd=cr&ei=47iaUq2_FsPctAadnIG4CA#q=caveira+de+a%C3%A7%C3%Bacar)
- Fig. 120 S/ id. Pão dos mortos.  
[https://www.google.pt/search?q=p%C3%A3o+dos+mortos&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=ALqaUvrgF7Oh7AbYm4HIAQ&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1366&bih=643](https://www.google.pt/search?q=p%C3%A3o+dos+mortos&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=ALqaUvrgF7Oh7AbYm4HIAQ&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1366&bih=643)
- Fig. 121 Frida Kahlo *Moses*, 1945, Óleo sobre masonite, 94x50.8cm, Kettenmann, 2010, p. 74